8

MUZICA

AUGUST 1983

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

https://biblioteca-digitala.ro

MUZICA
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE
ANUL XXXIII NR. 8 (371) AUGUST 1983

Gînduri la marea noastră sărbătoare

„Avem nevoie de o artă, de o cinematografie, de un teatru care să reprezinte esenţa, modelul omului pe care trebuie să-l formăm !"

NICOLAE CEAUŞESCU

Sărbătorim acest 23 August, Zi a libertăţii noastre, a eliberării pe cale revoluţionară de sub dominaţia fascistă, antiimperialistă în atmosfera de efervescenţă creatoare prilejuită de celebrarea împlinirii a 18 ani de la Congresul al IX-lea al partidului, de cînd în fruntea acestuia s-a aflat tovarăşul Nicolae Ceauşescu, revoluţionarul neînfricat, patriotul înflăcărat, omul de aleasă întruchipare a spiritului novator care a imprimat întregii noastre activităţi, caracteristicile gîndirii sale revoluţionare : cutezanţă, originalitate, clarviziune, pasiune, umanism.

Sărbătorim deci acest nou 23 August cu mîndria de a fi creat din fiecare zi a muncii noastre tumultuoase o filă a istoriei noi pe care poporul român o scrie, cu mînă sigură, sub conducerea partidului, a Omului care a inaugurat o epocă ce-i poartă numele, o epocă a luminii, libertăţii, păcii, democraţiei muncitoreşti revoluţionare.

Strîns unit în jurul partidului, al secretarului său general, tovarăşul Nicolae Ceauşescu, poporul nostru îşi exprimă încrederea deplină în politica partidului, forţa politică conducătoare a naţiunii noastre, al cărui ţel suprem îl constituie servirea cauzei poporului, socialismului, independenţei patriei. Această convingere, profund înrădăcinată în conştiinţe a devenit în anii care au trecut de la cel de-al IX-lea Congres, o forţă dinamizatoare a orînduirii noastre, un factor de mobilizare a tuturor fiilor patriei, fără deosebire de naţionalitate, la înfăptuirea însufleţitoarelor obiecbiective ce ni le-am propus.

România se înfăţişează astăzi ca o ţară înfloritoare, cu o industrie care produce de 54 ori mai mult decît în 1938, cu un produs social mai mare de 15 ori, cu un venit naţional, pe locuitor, de 14 ori mai ridicat. Ţara noastră este de 16 ori mai bogată decît în 1950, anul de început al primului cincinal. O însemnată dezvoltare a cunoscut agricultura, aşezată pe baze noi, socialiste, înzestrată cu mijloace moderne, condiţii care au dus la creşterea producţiei de trei ori şi jumătate, comparativ cu anul 1950. S-au dezvoltat ştiinţa şi cultura, componente ale nivelului de trai, ale progresului social.

Dar acest bilanţ nu ar fi complet dacă nu am adăuga profundele transformări social-politice ce au avut loc, al căror promotor a fost tovarăşul Nicolae Ceauşescu, dacă n-am vorbi despre valorificarea pe scară tot mai largă a tuturor energiilor creatoare ale poporului, despre participarea maselor la actul de conducere şi decizie. Totul se realizează astăzi pentru popor şi prin popor.

Strălucitele idei formulate în cuvîntarea rostită de către tovarăşul Nicolae Ceauşescu la Consfătuirea de lucru de la Mangalia se înscriu ca un document de o însemnătate excepţională pentru partid, pentru întregul nostru popor, în dezvoltarea societăţii româneşti, a culturii noastre. Noi, oamenii artei muzicale, am desprins cu claritate care sînt sarcinile ce ne revin pentru ridicarea patriei pe noi culmi de civilizaţie, care sînt direcţiile pe care trebuie să le urmăm pentru ca întreaga noastră creaţie, reflectată sub multiplele ei

https://biblioteca-digitala.ro

aspecte să devină cu adevărat mijloc de educare comunistă. Sînt sarcini care ne obligă, în primul rînd, să ne însușim și mai temeinic ideologia partidului, să ne pătrundem și mai mult de esența ei revoluționară. Acest obiectiv se impune cu necesitate, dat fiind faptul, subliniat de secretarul general al partidului, că față de marile realizări în dezvoltarea patriei, are loc o anumită rămînere în urmă a conștiinței revoluționare, socialiste. De aici datoria desfășurării unei mai accentuate activități politico-educative, pentru afirmarea conștiinței omului nou, pentru combaterea cu fermitate a acelor „maladii ale trecutului", constînd din perpetuarea concepțiilor burgheze, mistice, tendința de a trăi fără muncă, diversele mentalități înapoiate despre muncă și viață. Trebuie combătută, de asemenea, cu virulență poluarea morală și intelectuală, susținută cu cele mai abile mijloace de către cercurile imperialiste, căreia propaganda noastră de partid trebuie să le dea riposta cuvenită. Să acționăm în așa fel încît fiecare dintre noi să participe în strînsă unitate pentru înfăptuirea politicii partidului, să asigurăm dezvoltarea și ridicarea bunăstării poporului.

În tot ceea ce înfăptuim va trebui să avem permanent în vedere dragostea de țară, de partid, față de popor. Îndemnul secretarului general al partidului, mereu repetat, este de a împleti educarea generală cu spiritul patriotic, al dragostei față de trecutul glorios, de luptă al poporului nostru.

Formele de activitate, practic vorbind, sînt infinite. Ele sînt cerute de la forurile centrale ale activității cultural-artistice și pînă la ultimul cămin cultural, pînă la cel mai îndepărtat sat din cine știe ce zonă de munte. Toate acestea trebuie să acționeze într-o indestructibilă armonie, să-și propună finalități certe, de ordin politico-educativ.

Festivalul național „Cîntarea României", o uriașă și rodnică mișcare cultural-artistică de masă, este chemat să aducă o contribuție și mai susținută în larg cuprinzătoarea operă de formare a omului nou. Pentru munca noastră trebuie să luăm drept *motto* aceste cuvinte dătătoare de elanuri noi, rostite de către tovarășul Nicolae Ceaușescu : „Să dezvoltăm muzica, dansul românesc, tot ceea ce este creația poporului nostru ! Nu trebuie să se alerge după nu știu ce muzică sau dansuri importate din altă parte ! Fiecare popor își are muzica, își are creația sa — și noi avem o creație minunată a poporului nostru — și trebuie s-o cultivăm, s-o dezvoltăm, s-o ridicăm la un nivel nou, superior, s-o așezăm pe o bază și mai temeinică, pe baza concepției revoluționare despre lume".

Creația noastră să oglindească mărețele realizări ale poporului, să cînte munca eroilor marilor bătălii pentru dobîndirea unei vieți tot mai prospere. Întocmai cum se cerea la recenta Consfătuire de la Mangalia, „este necesar să acționăm cu toată hotărîrea în vederea trecerii la realizarea programului stabilit de plenara din iunie".

În tot acest ansamblu de măsuri, de sarcini ce se impun a fi înfăptuite este necesar să avem în vedere că munca de formare a omului nou, de crearea a unui spirit revoluționar în muncă, în viață este în momentul de față o sarcină centrală care privește în mod direct și arta, o sarcină izvorîtă din hotărîrile Congresului al XII-lea și Conferinței Naționale ale partidului.

Sărbătorim acest 23 August, al 39-lea, cu gîndul de a face ca munca noastră să capete valențe noi, încredințați fiind că ne bucurăm de un înalt, generos și multilateral sprijin care ne ajută să participăm din plin la scrierea marilor epopei ale poporului în acești ani, ai creatoarei „epoci Ceaușescu".

Programul muncii politico-educative, în spirit revoluționar, ne oferă posibilități și idei pe care putem să le ducem la bun sfîrșit, cu eficiență educativă. Datoria noastră este de a medita cu simțul responsabilității, al implicării neîntîrziate în această vastă operă transformatoare, răspunzînd prin opere valoroase chemării partidului, tovarășului Nicolae Ceaușescu. O datorie de onoare ne îndeamnă să ne aducem într-o măsură sporită contribuția la susținerea marei desfășurări de forțe artistice care este Festivalul național „Cîntarea României", scriind și participînd efectiv la mai buna lui desfășurare. În felul acesta vom avea mulțuimrea îndeplinirii unei înalte îndatoriri patriotice, a îmbogățirii patrimoniului spiritual românesc cu noi valori, demne de epoca pe care o trăim.

https://biblioteca-digitala.ro

Realizări și cerințe actuale în muzica vocal—simfonică - I

Complex, genul vocal-simfonic comportă o problematică pe măsură de complexă, în care prospectarea diferitelor sale aspecte poate finaliza într-un studiu de amploare. Materialul de față s-a născut din dorința de a proiecta o machetă posibilă pentru un asemenea studiu pe marginea lucrărilor ce se înscriu în acest perimetru, date la iveală de compozitorii noștri în ultimii cinsprezece ani.

Mai întîi, o precizare. Perioada propusă mai sus nu este întîmplător delimitată ca atare; intervalul ultim de timp, de un deceniu și jumătate, poate fi considerat ca extrem de interesant sub raportul apariției unor lucrări vocal-simfonice. Cantitativ, titlurile sînt numeroase. (Să însemne oare aceasta o reîntoarcere la gen după bogate experiențe obținute în celelalte — simfonic, cameral ?... Să fie semnul că autorii noștri de muzică simt mai imperios necesitatea cuvîntului cîntat ? Să traducă aceasta tentația de a înrudi unele genuri cu cel vocal-simfonic — fenomen demn de semnalat prin importanța inovației ? La atîtea semne de întrebare — și încă eventuale multe altele —, tot atîtea răspunsuri, credem afirmative). Cantitativ, deci, titluri numeroase. Din punct de vedere valoric, lucrările aparținînd genului la care ne referim reprezintă — fiecare în parte succese pentru autorii lor și — în ansamblu — o serioasă contribuție la ridicarea prestigiului muzicii noastre.

A vorbi despre tradițiile pe care se fondează realizările în domeniul „vocal-simfonicelor" (ne referim de astă dată la o perioadă mai largă, la ultimele patru decenii) este relativ incomod — nu atît pentru că aceste tradiții sînt, cumva, modeste, ci pentru că ceea ce a rodit apare la dimensiuni mai mult decît generoase încît, parcă, nu se explică prin antecedente. Dar pentru că nu ne propunem, în acest sens al tradițiilor, să amintim creații de gen aparaparținînd unor Wachmann, Flechtenmacher, Caudella, Stephănescu, Dima, Mureșianu, vom afirma că importantul edificiu de lucrări vocal-simfonice contemporane este nu o generație spontanee, dar un organism viguros, robust, *ca și* născut în evul contemporan — căruia îi aparține și pe care îl comentează artistic. Dimensiuni generoase. Mai mult decît generoase. Da. Într-o ordine de idei anterioară sugeram că lucrările vocal-simfonice se inscriu pregnant prin cantitate în peisajul componistic de astăzi de la noi. Repetăm ideea subliniind că și așa, în exprimări cantitative, aceasta înseamnă un cîștig, pentru patrimoniul muzical național ; cu atît mai mult cu cît, în exprimări calitative, prin înalta lor ținută se înscriu demn — tot așa cum spuneam — în componistica românească. Tradițiile în domeniul muzicii vocal-simfonice poartă valoare de simbol ; valoarea lor inestimabilă, fără îndoială este mai de grabă de ordin ideatic — în sensul moștenirii unor trasee umanistice. Muzica noastră vocal-simfonică își măsoară, însă, vîrsta tînără începînd cu aceste ultime decenii.

Se poate vorbi despre două valuri ce au premers perioadei la care ne referim cu precădere ; ele au pregătit „explozia" de lucrări vocal-simfonice — dacă cititorul acceptă să numim astfel ansamblul extrem de numeroaselor opus-uri semnate de mai fiecare compozitor în ultimii cinsprezece ani. Fenomenul s-a instalat cu autoritate în practica muzicală, fiind privit cu interes nu numai de cei de breaslă, ci și de public, de comentatori. Încă de la începutul anilor '70 se putea citi în muzica de gen, global, maturitatea și, delimitate, toate atributele calitative. Și nu numai atît — apărea evidentă problematica complexă, specifică. Vocal-simfonicele acoperă astfel o largă zonă stilistică. Fără îndoială, nu este un aspect care să privească numai genul. Dar aceasta particularizează, prin specific, posibilitățile de diversificare stilistică. Mai mult ca în lucrări instrumentale, simfo-

https://biblioteca-digitala.ro

nice, cele vocal-simfonice au impus rigori în abordarea mijloacelor de expresie ; mai corect spus, nu genul ci una din dimensiunile lucrărilor ce-i aparţin, cea mai importantă — dimensiunea vocală. Problematica tratării vocale (reală, obiectivă) constituie terenul pe care compozitorul se mişcă, nu cu mai multă dificultate, dar cu mai multă grijă, inovarea în plan melodic şi cea în plan armonic fiind relativ îngrădite. Iată, de ce, credem că această diversitate stilistică este demnă de a fi reţinută ca dovadă a diversităţii de personalităţi creatoare ; este de reţinut pentru că apare mai convingătoare aici decît în alte genuri tocmai prin restricţia în etalarea de mijloace de expresie. Originalitatea, modernitatea apar în „vocal-simfonice" uneori mai puţin spectaculos — o anume manieră de tratare vocală impunînd un context corespunzător, dar originalitatea, modernitatea sînt aici mult mai aproape de adevăruri ; să notăm, în fruntea acestora, personalitatea artistului.

Strict legată de ideea anterioară este cea privitoare la mijloacele de expresie ; am şi schiţat-o de altfel. Lucrările vocal-simfonice recoltate în ultimii cinsprezece ani dovedesc că compozitorii noştri sînt informaţi, sînt în actualitate profesională, trăiesc plenar — din punct de vedere creator — momentul componistic contemporan. Vigoarea exprimărilor, plasticitatea, înmănuncherea lor în context bine proporţionate, echilibrate ca cele de care scriam mai înainte — toate acestea sînt realităţi ce pot fi desprinse din numeroase partituri. Şi pentru că am insistat asupra dimensiunii vocale, s-o readucem în atenţie ca mijloc de expresie. Cu excepţia apariţiilor episodice în unele lucrări, în majoritatea cazurilor „vocea" (abordată solistic sau în ansamblu) stîrneşte ea însăşi atenţia compozitorilor, ca mijloc de expresie. Substanţialitatea melodierii, frumuseţea proaspătă a armoniilor, uneori monumentalitatea eşafodajelor polifonice (ca în oratoriile de largă respiraţie) caracterizează multe, foarte multe „vocal-simfonice". În sfîrşit să notăm că, în ansamblul mijloacelor de expresie, includerea unor procedee tehnice (banda de magnetofon, sintetizatorul etc.) ele însele devenite mijloace de expresie, a contribuit substanţial la lărgirea spectrului acestora.

Obiectivamente cantabile (sau conţinînd secţiuni sau structuri cantabile) lucrările aparţinînd genului se înscriu armonios în peisajul muzicii noastre, inconfundabilă ca identitate naţională. Frumuseţea, noblеţea „melosului" născocit într-o manieră sau alta, de un autor sau altul, marchează poemele, cantatele, oratoriile scrise în aceşti ani. A compune o lucrare vocal-simfonică înseamnă a opta pentru melodie ; sigur, abordată de pe poziţiile compozitorului contemporan — modernă, complexă, plasată în miezul unor cîmpuri armonice adecvate. Or, aici compozitorul român se trădează fără excepţie ! Inflexiunea melodică distilată din cîntul popular, dulcele modalism de sorginte folclorică marchează ca şi restul creaţiei noastre muzicale şi muzica vocal-simfonică. (Am fi tentaţi să spunem în *primul rînd* muzica vocal-simfonică).

Lucrările care fac obiectul acestui material dovedesc şi din punct de vedere al construcţiei o mare diversitate. Libere sau tradiţionale, mono sau pluripartite ; structurate pe tiparul liedului simplu (mai ales lucrările de mică amploare) — şi de aici, la cel lărgit (ca în cazul unor poeme vocal-simfonice) ; de la formule de tip baladesc — la suită ; de la cantata tradiţională (ca formă şi dimensiune) — la oratoriul monumental — sau invers, de la cantata amplă — la oratoriul brevis.

Un alt aspect care trebuie scos în relief, ar fi cel referitor la modaliăţile în care sînt abordate şi tratate textele literare.

Se distinge ca foarte semnificativ un fenomen : semnificativ şi tot mai des întîlnit — şi anume abordarea unor texte poetice populare. Compozitorii se lasă fecund inspiraţi de acestea. Fără absolut nici o îndoială *nu* este o modă, este o necesitate. Diversa utilizare a versurilor desprinse din tezaurul poetic popular dă rezonanţe muzicale pe măsură de diverse — şi aceasta în favoarea unei calităţi proaspete a operei de artă.

Urmează apoi marii noştri poeţi — de la Eminescu la Ioan Alexandru sau Nichita Stănescu. Este meritoriu şi corespunde unui imperativ de cultură acest efort de a alătura textul muzical de cel poetic de maximă valoare, de cel în care sînt cristalizate idei nobile, capabile să stîrnească însuşi fiorul exprimării muzicale.

În ultima vreme abordarea unor texte de amploare este parcă mai puţin preferată. I se preferă textul concentrat, uneori extrem de concentrat, rezumîndu-se chiar la un singur cuvînt pace, tovarăşi. Cît despre tratarea textelor literare, ea apare diversă — cel puţin tot atît cît sînt de diverse şi celelalte dimensiuni — stil, mijloace de expresie — şi, parţial, decurge din acestea. Cuvîntul cîntat, cuvîntul rostit, rostirea onomatopeică — toate fac casă bună în ansamblul lucrărilor vocal-simfonice care vehiculează astăzi nu numai texte literare, poeme ci şi texte de proză care pînă nu de mult nu făceau obiectul atenţiei compozitorilor (ca de pildă, lozinca, cronica din cotidiene, formulări integrale, abreviate, simboluri verbale etc.).

Vorbind despre text, ne apropiem de ceea ce — deliberat — am ţinut să apară în ultima parte a acestui scurt material.

Orice vorbire despre muzica vocal-simfonică ar trebui să cuprindă, la început referiri la conţinutul ideatic. O facem deliberat la sfîrşit pentru a sublinia importanţa, de altfel primordialitatea acestui conţinut de idei.

Notam că lucrarea vocal-simfonică aparţine momentului contemporan nu numai prin apariţie, prin profesionalism, ci şi prin aceea că oglindeşte acest moment şi îl comentează.

https://biblioteca-digitala.ro

Compozitorii noştri — ei, cei ce au cîntat şi cîntă prin asemenea lucrări sentimente veşnic umane desprinse din texte în care se vorbeşte despre viaţă şi moarte, dragoste şi ură, visare şi acţiune, bucurie şi durere — compozitorii noştri care au tălmăcit magistral mari drame din literatura noastră şi din cea universală, care au semnat partituri în care sînt închise profunde meditaţii filozofice — compozitorii noştri au reuşit, înainte de toate, să surprindă în muzica lor imagini cuprinzătoare de adevăr culeş din adevărul epocii contemporane, din acest adevăr atît de complex, încît şi o temă veşnic umană, un sentiment, este nuanţat diferit în „rostirea" sa de *acum*, de aici.

În zona muzicii vocal-simfonice se înscriu titlurile etichetate semnificativ ca lucrări „tematice". Cele mai multe poeme, cantate, oratorii au drept teme patriotismul, dragostea faţă de ţară, partid, faţă de libertate (înscriindu-se pe linia unor noi tradiţii (ca să spunem aşa) adică a tradiţiilor născute în ultimele decenii. Cele trei tradiţii ale Festivalului Naţional „Cîntarea României" au fost salutate cu bogate recolte de lucrări. Momentele aniversare sînt întîmpinate cu lucrări adecvate. Sinceritatea actului de creaţie este evidentă şi poate fi citită în calitatea muzicii. De cîţiva ani au apărut noi titluri de lucrări închinate păcii, o temă cu vechi tradiţii în muzica românească.

Sînt cîteva dintre trăsăturile privind sfera ideatică a lucrărilor compuse în ultimii 15 ani. Epoca noastră solicită eforturile creatoare. La Congresul Educaţiei Politice şi Culturii Socialiste s-a subliniat neceseitatea ca arta, în general (muzica — în special, înţelegem noi) să-şi sporească neîntîrziat capacitatea de a oglindi viaţa, contemporaneitatea, de a contribui la făurirea omului nou. Ori, muzica vocal-simfonică vehiculînd cuvîntul şi făcîndu-se accesibil explicită în ceea ce priveşte conţinutul ideatic poate să-şi asume importante răspunderi pe linia marilor imperative ale acestui moment contemporan la care ne-am referit cu obstinaţie.

Theodor DRĂGULESCU

În dezbatere: valoare, adevăr uman şi spirit patriotic

În continuarea seriei de dezbateri pe teme actuale de largă semnificaţie culturală, educativă şi estetică revista MUZICA şi-a propus iniţierea unei mese rotunde pe tema: *Valoare, adevăr uman şi spirit patriotic.* Redacţia s-a adresat unor tineri compozitori şi muzicologi în vederea unui dialog privind chestiuni de principiu legate de evoluţia actuală a artei sonore.

I. — Care este, după părerea dumneavoastră caracteristica momentului actual al muzicii contemporane româneşti şi universale ?

Viorel Creţu: Este foarte greu de dat un răspuns complet la aceste întrebări: pentru a o putea face în mod convingător trebuie să ai o perspectivă globală asupra devenirii muzicii contemporane, şi în context, a celei româneşti, informaţie la zi etc...

Carmen Cârneci: Asaltată dinlăuntrul ei de o creativitate şocantă, disturbantă şi rebarbativă, muzica acceptă acum o situaţie duplicitară: fără a-şi dezice mersul înainte, preferă de fapt o stare de repus; desigur un repaus activ dedicat decantărilor, reconsiderărilor uriaşului material acumulat. Muzica există prin şi pentru oameni, iar numitorul comun al nenumăraţilor subiecţi implicaţi în muzica deceniului XX, este expectativa — o stare de spirit doar aparent non-constructivă. M-aş opri asupra uneia din nuanţele definitorii — anume privirea nostalgică asupra acumulărilor de creaţie, nostalgie în căutarea omenescului (o anumită esenţă de omenesc pierdut), a binelui, a frumosului accesibil, lipsit de periculozitatea inovaţiei în sine, a frumosului terapeutic.

Şerban Nichifor: Cred că muzica contemporană actuală a depăşit cel mai grav moment de criză din istorie — criză al cărei apogeu s-a consumat în perioada anilor 50—60 — reacţionînd atît asupra materialului sonor în sine, cît mai ales în domeniul atitudinii de impunere forţată a atonalismului şi — respectiv — de respingere apriorică a acestuia. Ambele au dus la o falsă punere a problemei originalităţii în muzică, şi la apariţia paradoxală a unor sisteme epigonice, a unor „metode de scris muzică" precis delimitate teoretic în antagonismul lor.

Vlad Opran: Tot ce se întîmplă în momentul de faţă ar putea fi calificat ca o imensă „fragmentare" a realităţii, avînd ca urmare existenţa a numeroase contradicţii sau nesimultaneităţi de scop. Creatorul azi ca niciodată, doreşte negarea cu orice preţ a drumurilor bătătorite. E uitată însă psihologia sunetului în raport cu fiziologia şi anatomia sa. De ce aceasta ? Pentru că e mai uşor să creezi numai teh-

https://biblioteca-digitala.ro

nic decît să dai naştere unei alte *afectivităţi*. E mai uşor să descoperi structuri dar mai greu să le validezi muzical.

Adrian Iorgulescu : În momentul de faţă asistăm la un proces de uzare a diverselor direcţii şi tendinţe caracteristice deceniului trecut, uzare manifestată atît sub aspect tehnic cît şi estetic. Adevărul este că după experimentele specifice anilor 60—70, se manifestă o perioadă de relativă acalmie şi de oarecare saturaţie faţă de nou, mai ales faţă de noutatea ostentativă care a devenit la fel de obositoare ca şi locul comun.

Ne aflăm într-un impas, născut din faptul că totul pare posibil şi permis, de unde şi relativa derută, sesizabilă chiar şi în rîndul specialiştilor care reuşesc din ce în ce mai puţin să decanteze criteriile general-valabile necesare departajării sigure a reuşitei de nereuşită, a autenticului de surogat.

Raportul dintre tendinţele de avangardă şi cele academiste s-a inversat în ultima vreme : orientarea „retro" aparţine avangardei, în timp ce experimentul, specific oricărei avangarde, a rămas apanajul generaţiei de compozitori în jur de 40—50 ani.

Doina Rotaru : În legătură cu tendinţa generală de regăsire, reevaluare a noţiunilor de consonanţă şi melodie cred că important este să nu ne întoarcem, ci să găsim drumuri noi prin combinaţii inedite (de consonoanţe, timbruri, poate chiar stiluri), să justificăm astfel noţiunea de creaţie, coeficientul său obligatoriu de originalitate.

Fred Popovici : S-a spus, nu odată, că începînd din anii 1970, nu mai există tendinţe dominante în muzica contemporană. Există însă ca şi în alte momente de răscruce ale istoriei muzicii (cel puţin europene), citeva probleme fundamentale pe care un compozitor nu le poate escamota ; aş enunţa unele dintre ele :

— epuizarea semantică a structurilor tradiţionale de producere a obiectelor sonore (de unde şi inflaţia — culminînd în anii 60 — a tehnicilor instrumentale, componistice „şocante").

— regăsirea datelor fundamentale, conceptual valide şi sensibil eficiente ale muzicii propriu-zise (antrenînd şi redefinirea unor noţiuni esenţiale pentru arta sunetelor, precum cele de consonanţă — disonanţă, periodic-aperiodic, ordine-dezordine, etc.)

— depăşirea tatonărilor în distribuţia responsabilităţilor specifice factorilor ce produc releul creaţie — performanţă — receptare.

Dincolo de scrutarea lucidă a acestor probleme stau (la modul cel mai propriu) cei pentru care muzica este artizanat (cu etichete lipite definitiv) păziţi (înşelător), de umbrele trecutului (ambigue, precum toate umbrele).

Carmen Cârneci : Muzica românească, pare a fi la adăpost de confuzia unor stagnări. Pe de o parte, datorită unui sol fertil, bogat în elemente perene, pe de altă parte, datorită unei slabe participări la circuitul valoric circumterestru şi deci, la dezbaterea mondială în cauză.

Doina Rotaru : Momentul actual al muzicii româneşti poate fi caracterizat pe scurt, prin cîteva elemente pregnante : ethos românesc (mai mult decît altădată) rafinamente timbrale, aspiraţia spre consonanţă, melodie, regăsirea armonicelor naturale şi a unisonului, simplitate, economie de mijloace, nu căutarea cu orice preţ a unor efecte ci exprimarea unor trăiri, vibraţii interioare, grija pentru conţinutul formelor.

Viorel Creţu : Specificul culturii româneşti este determinat de dialectica unei evoluţii împletind strîns tradiţia, continuitatea şi asimilările unor influenţe exterioare. Precumpănitoare este însă tradiţia : în muzica de astăzi chiar dacă se pare că s-ar produce uneori rupturi ireconciliabile între muzica celor mai tineri faţă de cea a creatorilor mai în vîrstă, în realitate totul are un sens, o direcţie, aceeaşi ca şi pînă acum, cea a tradiţiei continuate şi depăşite dialectic, pe un drum bine marcat de cîţiva piloni, printre care cei mai înalt îl reprezintă bogăţia melosului popular românesc. Aşadar, în pofida unor rupturi inerente şi aparente (asta nu înseamnă că problema creşterii noilor generaţii e minoră, iar rezolvările care i se pot da pot fi de circumstanţă ; de calitatea lor depinde însăşi destinul muzicii româneşti), momentul actual al muzicii noastre este o continuare firească a momentelor anterioare. Cred că şi mai departe nu se va părăsi acest drum.

II. Următoarea întrebare decurge, firesc, din prima : cum întrevedeţi evoluţia, viitorul muzicii ?

Sorin Lerescu : E greu de întrezărit felul in care va evolua muzica în viitor. Totuşi se poate afirma că descentralizarea actuală, eterogenitatea demersului componistic (care pot fi interpretate şi ca o criză de creştere), se vor dezvolta în două direcţii polarizatoare caracterizate, una printr-o tot mai accentuată implantare a noilor mijloace electronice de producere a sunetului şi o tot mai marcată computerizare a tehnicilor şi structurilor componistice, iar alta (nu neapărat antagonică) în relaţia sunet-natură, care va fi orientată din ce în ce mai intens, spre origini. Deja aceste două orientări se prefigurează cu evidenţă în muzica ultimului deceniu.

Viorel Creţu : Muzica ascultă acum din ce în ce mai mult, de criterii sociologice, în speţă de asigurarea succesului la public. Muzica contemporană se apropie astfel mult de „reţetele" genurilor uşoare (drumul e deci primejdios pentru că se riscă descoperirea unor lucruri deja descoperite). Există aici un pericol mare, cred, cel al abandonării unor dobîndiri, cu alte cuvinte, părăsirea înţelegerii muzicii ca act de *recreere* a universului —în favoarea aspectului de divertisment.

Adrian Iorgulescu : Se întrevăd după opinia mea, încă de pe acum germenii unor noi sinteze. Extensiei în planul mijloacelor şi tehnicilor pe care a cunoscut-o arta sonoră cu deosebire în ultimele 3—4 decenii trebuie să-i corespundă o viziune unificatoare calitativ superioară de ordin estetic.

Vlad Opran : După valul de raţionalism pur formal şi de „angoase subumane", după atîtea experienţe întrevăd o posibilitate, care se numeşte Sinteza : ea ar fi echivalentul unei Renaşteri a muzicii. S-ar putea însă ca noi forme de comunicare să ia locul artelor, în înţeles tradiţional, aşa cum le ştim noi acum, aceasta însă într-un viitor mai îndepărtat...

III. Ştim cu toţii că muzica trăieşte în triunghiul relaţiei compozitor-interpret-public, că numai funcţionarea ideală a celor trei elemente şi a relaţiilor lor reciproce poate garanta existenţa efectivă a

https://biblioteca-digitala.ro

fenomenului muzical. De aici și următoarele două întrebări (convergînd într-una singură) : ce credeți despre relația creator — interpret — public, acum și în perspectivă ? Vă mulțumește actualul nivel al eficienței comunicării creației muzicale contemporane cu publicul ?

Sorin Lerescu : Cred că eficiența comunicării muzicii contemporane cu publicul depinde în primul rînd de valoarea sa, de modul în care convinge și incită, dar, într-o la fel de mare măsură, și de gradul de cultură al publicului, de receptivitatea sa crescută față de fenomenul componistic contemporan. Cunoaștem chemarea adresată de secretarul general al Partidului în Cuvîntarea rostită la Consfătuirea de lucru de la Mangalia din 2—3 august 1983, ca toate instituțiile și toți factorii de cultură „să devină fiecare începînd de la Teatrul Național, de la Opera Română pînă la ultimul cămin cultural din cea mai îndepărtată comună sau din cel mai îndepărtat sat — *un centru al educației revoluționare, patriotice, de formare a omului nou*". În acest sens trebuie să ne punem problema relației dintre creație-interpretare și public, în strînsă dependență de factorul educațional, cultural-estetic și revoluționar-patriotic.

Șerban Nichifor : „Poporul — în care tineretul are un rol de seamă —, oamenii muncii sînt cei care au realizat tot ceea ce am obținut în dezvoltarea socialistă a patriei noastre. Ei sînt eroii care trebuie să-și aibă locul în film, în teatru, în poezie, în artă, în literatură, în pictură, în toate domeniile creației artistice ! Pe ei trebuie să-i prezentăm !" — afirma cu magistrală clarviziune tovarășul Nicolae Ceaușescu în expunerea sa. Este încă o dovadă de nemărginită grijă a conducerii superioare de partid și de stat față de cultura României socialiste pentru al cărei viitor avem cu toții o răspundere directă, vitală. Căci forța creatorilor autentici a reușit astăzi să străpungă barierele aparent impenetrabile ce împărțeau lumea muzicii în „tonaliști" și „atonaliști" după criterii așa zis „obiective". Excesele acestui „război rece" au reușit în schimb să dezorienteze și să îndepărteze marele public, să dea noțiunii de „muzică contemporană" mai degrabă o nuanță peiorativă (unde este marele public de ieri care asculta cu pioșenie o cantată a *contemporanului* Bach, dar, unde este și marele public de azi care să aibă răbdarea să suporte o astfel de muzică „demodată" ?). Explicația este simplă : nevoia de muzică neputînd fi ocolită, au apărut surogatele mai mult sau mai puțin diluate, a apărut iluzia de muzică. În același timp, la confluență cu efectele unei crize mai generale, kitsch-ul sonor s-a înfrățit cu cel vizual dînd naștere unor adevărate „șabloane ale succesului" ce înlocuiesc „rentabil" ceea ce ar fi trebuit să fie educația prin artă. Și astfel „tonaliștii" și „atonalitșii" se regăsesc astăzi pe aceeași „insulă a lui Euthanasius" izolați și liniștiți... Între timp, în templele mass mediei și nu numai acolo, orga a fost înlocuită cu acordeonul, folclorul autentic cu „melodiile lăutărești", Enescu cu Carabulea, Bach cu „Sex Pistols", iar muzica a devenit..., nevandabilă.

Doina Rotaru : Publicul trebuie educat ca să participe activ la concertele de muzică contemporană. Este un act de cultură obligatoriu, de a-i înfățișa progresele în toate domeniile științei și artei, deci și ale muzicii.

Adrian Iorgulescu : Dacă vorbim de un proces de criză în muzica contemporană, atunci criza respectivă este de comunicare, pe traseul creator-interpret-receptor producîndu-se nedorite perturbări în transmiterea și preluarea mesajului. Cauzele ? În primul rînd utilizarea de către unii compozitori a unor elemente de limbaj sofisticat, a unor imagini sau sensuri voit obscure, ce îngreunează contemplarea și care adesea nu au acoperire într-o perspectivă mai largă estetică. Asta nu înseamnă a face concesii în privința nivelului de abstracție a lucrării, a profunzimii sale ideatice, ci doar de a nu transfoma ermetismul într-un scop în sine. În al doilea rînd, cred că de multe ori, calitatea interpretării muzicii contemporane lasă de dorit, ceea ce crează obstacole suplimentare de înțelegere și apreciere, îngreunînd, iar, în unele cazuri chiar compromițînd comunicarea. În al treilea rînd, publicul n-a mai ținut pasul cu înnoirile accelerate ale limbajelor muzicale, cu deosebire în ultima jumătate de secol, dînd în general dovadă de pasivitate și comoditate, uneori de dezinteres față de muzicile mai noi. Se mai consideră încă, din păcate, că accesibilitatea e sinonimă cu valoarea...

Maia Ciobanu : Continuă să facă adepți opinia potrivit căreia tot ce nu intră în sfera de înțelegere *imediată* a publicului nu este artă cu adevărat viabilă, autentică, ci doar un „joc al mărgelelor de sticlă". Continuă în opoziție cu ea să aibă succes ideea după care orice operă receptată rapid, gustată de marele public este suspectă de vulgarizare, compromis, gust îndoielnic, de lipsa unei ținute intelectuale și profesionale. Cred că ar trebui depășite ambele atitudini și că aceasta ar fi un prim pas pentru dinamizarea relației creator-interpret-public. Efortul trebuie să se facă atît din partea creatorilor cît și a publcului — ceea ce aduce în discuție problema educației muzicale, artistice în general. În acest proces rolul cel mai dificil revine desigur interpretului, în persoana căruia trebuie să se reunească un receptor și un emițător ideal. Fără puterea sa de înțelegere (care ține de cultură, de educația artistică și în primul rînd, de ce nu am spune-o, de talent) nu e posibilă receptarea adecvată a mesajului artistic : fără forța sa de recreare, nu este posibilă sensibilizarea ascultătorului la sensurile cele mai adînci ale muzicii.

Carmen Cârneci : Relația creator — interpret (mă refer în primul rînd la creația contemporană românească) s-a ameliorat sensibil. În timp ce distanțarea publicului față de buna înțelegere a muzicienilor, seamănă a indiferență... Asupra perspectivei nu am curajul decît să formulez un deziderat : cel al unirii celor trei termeni ai relației în armonia triunghiului echilateral. De la deziderat la împlinirea lui este însă cale !

Fred Popovici : La acest capitol se pare că soluția este una singură : dinamizarea și elasticizarea circuitelor (integral reciproce) din care este alcătuită relația. Aceasta, însă nu presupune confundarea pozițiilor sau împrumuturilor de competență. Este necesară o asumare (în sensul cel mai propriu) de către fiecare participant la relație, a coordonatelor celor-

https://biblioteca-digitala.ro

lalți. Prin urmare, fără un compozitor care-și asumă responsabilitatea creației și pe cea a receptării, fără, în sfîrșit, un ascultător care-și asumă voința de a asculta, fără deci acești trei (co)relaționați factori (de fapt, oameni vii), nu poate exista pînă la urmă, muzica însăși. Atîta timp cît parametrul fundamental al acestei comunicări, receptarea (și de o parte și de alta) a datului propus de o manifestare concertistică, continuă să fie echivalentă cu captarea de evenimente nu cred în schimbarea datelor actuale. Așa mai răspunde printr-o întrebare : Cîte *reale* evenimente ale vieții muzicale românești s-au pierdut din (presupusa) indiferență a publicului ? Dar și cîte „evenimente" au fost dorite (în mod corect) ca reale de către compozitori ?

IV. Ce propuneți privind stimularea interpretării muzicii contemporane românești ? Credeți că sînt suficiente concertele ce includ prime (și totodată ultime) audiții ?

Fred Popovici : Mi se pare cel puțin — cum să spun... deprimant — faptul că lucrări fundamentale pentru configurația muzicii românești actuale (și nu numai românești) n-au intrat în circuitul permanent al vieții noastre de concert. Oare nu sînt cunoscute ? Atunci nici noi, muzicologii nu putem sta cu mîinile în sîn... Există un sindrom (să spunem impersonal) de amnezie față de ele ? Se impune, atunci tratarea lui (conceptuală, administrativă etc.)

Viorel Cretu : Asupra unui aspect aș vrea să insist, cel al criticii muzicale întîmpinînd noile lucrări românești. Mi se pare că în acest domeniu sînt foarte puține vocile autorizate de drept, să se pronunțe ; „certificatul" de critic specializat în comentarea primelor audiții îl oferă numai diploma de absolvent al secției de compoziție (nu în sensul literar al cuvîntului) pentru că numai contactul direct cu hîrtia cu portative îți oferă experiența și competența necesară pentru a te putea pronunța cu profesionalitate. O critică competentă (nu pledez aici pentru cronici scrise în termeni strict de specialitate) are inevitabil drept consecință o deschidere a publicului spre muzica nouă, iar faptul că serile de muzică contemporană nu își găsesc decît puțini spectatori se datorează în bună măsură insuficienței criticii muzicale.

Maia Ciobanu : E adevărat că contactul cu hîrtia cu portative dă o altă dimensiune actului critic. Ea nu mi se pare însă neapărat obligatorie pentru un muzicolog de autentică formație care poate și trebuie să știe să deosebească valoarea de non valoare. Dimpotrivă, cred că implicarea în actul creației mărește doza de subiectivitate în aprecierea critică a lucrărilor contemporane. Detașarea mi se pare mai posibil reală în cazul unui critic de constituție ca să zic așa „pur muzicologică" și care prin aceasta poate avea o privire de o mai mare obiectivitate asupra peisajului muzicii contemporane. Ceea ce nu înseamnă că minimalizez activitatea critică a compozitorilor — vreau numai să semnalez că ea are, prin însăși natura sa o anume culoare subiectivă, care ar trebui poate compensată de vocile mai echilibrate ale muzicologiei.

În ceea ce privește stimularea interpretării muzicii noastre contemporane trebuie menționat aportul Uniunii compozitorilor prin concertele de prime audiții românești organizate în colaborare cu Filarmonica „George Enescu". Le-am dori mai numeroase și, așa cum ne-am obișnuit în anii trecuți, sperăm să vedem din nou pe afiș numele membrilor „Cenaclului tinerilor compozitori". Activitatea sa este o meritoasă inițiativă a Uniunii compozitorilor pentru încurajarea creației tinerilor compozitori, care se cere susținută în continuare.

Doina Rotaru : Muzica trăiește numai prin interpretare. În cazul lucrărilor „clasice" există posibilitatea interpretărilor comparate, raportarea la o interpretare foarte bună. În goană după prime audiții (e curios nu a noastră, care am fi fericiți dacă ni s-ar relua vreo piesă într-un concert — ci a interpreților și a organizatorilor de concerte) — această raportare nu poate exista. Muzica noastră depinde foarte mult de interpret, de dorința sa de a recreea substanța sonoră concepută de compozitor, de obișnuința sau neobișnuița sa cu un limbaj nou, cu un tip de scriitură adecvat unei noi substanțe.

Fred Popovici : Cooperarea dintre compozitor și interpret ar trebui să depășească stadiul ostilităților politicoase și al indiferenței plină de solicitudine, ocazionate de întîmplătoarea „intersectare" a unor drumuri, de fapt paralele (al compozitorului și interpretului), în favoarea unei înțelegeri reciproce sistematice și a instituirii unei colaborări permanente acoperind întregul spectru — de la schimbul de informații strict profesionale la comunicarea (cald) umană.

Sorin Lerescu : Valoarea intrisecă a școlii de compoziție românești, larga ei deschidere creatoare constituie după părerea mea, garanția peremptorie a unor concerte de ținută. Mă gîndeam că în acest sens organizarea unui Festival de muzică contemporană românească care să aibă loc periodic la București și în care valorile muzicii românești să fie prezentate în interpretări de marcă, ar reprezenta un cadru ideal pentru promovarea și valorificarea creației românești contemporane.

Carmen Cârneci : Un festival național de muzică contemporană românească, cu compartimentări multiple, premii și distincții, un festival de ținută impecabilă și rezonanță concretizată în preluări discografice, difuzarea pe posturile de radio și televiziune, un festival cu invitați de pretutindeni, cu interpreți ai repertoriului românesc contemporan, reprezentanți de presă etc. ar da rezultate nebănuite ! Cît despre concertele de prime audiții, în ultima vreme sînt atît de rare încît ar putea deveni și prin aceasta un obiect de curiozitate. Primele audiții sînt de cele mai multe ori și ultime audiții pentru că adevăratul (nu cel strigat) interes al celor de care depinde soarta acestora, s-a ascuns în spatele unor forme ale refuzului sistematic și ale descurajării „cu acoperire". Nu exagerez cînd afirm că *eroismul* este o trăsătură obligatorie portretului unui compozitor care insistă în a nu se pierde.

Viorel Cretu : Mi se pare clar faptul că actualmente viața muzicală este din multe puncte de vedere perfectibilă. Mai mult, ceea ce se poate face trebuie nemijlocit și pus în aplicare ; altfel se poate ajunge la părăsirea unor poziții, lucru cu atît mai nemeri-

https://biblioteca-digitala.ro

tat cu cît şcoala românească de compoziţie îşi are o valoare incontestabilă. Faptul că o serie de tineri compozitori în jurul vîrstei de 30 de ani sînt astăzi nume binecunoscute melomanilor (mă refer îndeosebi la cei care frecventează concertele de muzică contemporană) este o directă consecinţă a unor condiţii propice care s-au creat la vremea respectivă — în anii imediat următori ai absolvirii Conservatorului. Important este însă ca absolvenţilor din cele mai recente promoţii să continuie să li se creeze condiţii similare, — *indispensabile* dezvoltării lor profesionale.

Adrian Iorgulescu : Un rol important revine organizatorilor vieţii muzicale de la noi, cît şi criticii care ar putea fi mai activă în promovarea şi propagarea muzicii contemporane. Cred că e nevoie de mai multă tenacitate în urmărirea unor obiective. De exemplu, concertele dezbatere au avut o existenţă scurtă, în ciuda utilităţii şi eficienţei lor, deopotrivă pentru compozitor şi public...

Doina Rotaru : De ce nu s-ar organiza un concert cu cele mai valoroase lucrări româneşti din ultimii 2—3 ani ? O selecţie, după prezentarea lor ca prime audiţii, e posibilă şi poate necesară.

V. Alături de triada compozitor-interpret-public — şi mijloacele mass-media alcătuiesc unul dintre parametrii vieţii muzicale. Ce credeţi despre rolul şi importanţa mijloacelor de informaţie şi publicitate pentru valorificarea muzicii noastre contemporane în ţară şi în străinătate ?

Fred Popovici : Există — în mod fericit astăzi, o „foame" de informaţii privind felul în care se „face" creaţia artistică. Pentru receptor, critica a devenit o lectură din ce în ce mai necesară şi mai plăcută ; pentru specialist, o armă (cam singura... sigură), de orientare în complexul informaţional al artei contemporane. Numai că această foame a ridicat (şi ridică) ştacheta pretenţiilor... În fond şi pe bună dreptate, omul contemporan crede că dacă despre ceva n-ai vorbi (în sensul bun al cuvîntului), acel ceva, nici nu merită a fi îngurgitat. Atunci, ce ne putem dori mai mult (compozitor-muzicolog-interpreţi, auditori), decît ca în jurul fenomenului muzical românesc să existe o aură de interes ţesută inteligent (nu abil comercial) care să scoată în relief ceea ce, doar cu intuiţie şi speranţa şansei de a fi sesizat şi remarcat întîmplător din mulţimea faptelor muzicii actuale, nu poate fi propulsat în rangul de valoare.

Sorin Lerescu : Există o preocupare constantă la radioteleviziune pentru muzica românească contemporană şi pentru o stagiune de concerte echilibrată şi variată stilistic ; o menţiune specială merită radiodifuziunea, care menţine treaz interesul ascultătorilor, prin programe bogate şi interesante pe această temă. Televiziunea este încă puţin în urmă la acest capitol.

Şerban Nichifor : Mi se pare că dimpotrivă, trebuie remarcată activitatea redacţiei muzicale a televiziunii, cu iniţiative dintre cele mai utile culturii româneşti de astăzi, promovînd în primul rînd funcţia educativă a muzicii, în emisiuni excepţionale de valoare artistică realizate de personalităţi ale domeniului : Iosif Sava şi Dumitru Moroşanu, Florica Gheorghiescu şi Adriana Şerbănescu, Ivona Cristescu, Tatiana Galan, Luminiţa Constantinescu, Silviu Gavrilă sau Petre Rusu.

Carmen Cârneci : Muzica românească contemporană este reprezentată convingător în apariţiile discografice ale Electrecordului, calitatea lor ridicată atît ca fidelitate a înregistrărilor cît şi ca prezentare grafică asigurîndu-le o bună primire atît în ţară cît şi în străinătate. Nu cunosc detalii privind circuitul discurilor româneşti în lume dar doresc să fie la înălţimea muzicii pe care o poartă. În schimb partiturile editate de Editura Muzicală ajung (dacă ajung) în număr insuficient în centrele muzicale ale lumii, iar schimbul cu aceste preţioase documente este de asemenea defectuos. Mai este mult loc pentru mai bine...

Sorin Lerescu : Valorificarea creaţiilor româneşti în străinătate se face sporadic şi izolat, efortul singular al compozitorilor fiind prea puţin pentru a impune aşa cum trebuie o şcoală de compoziţie de o originalitate şi valoare recunoscută.

Fred Popovici : De ce nu s-ar include în turneele de peste hotare ale orchestrelor noastre simfonice programe exclusive de muzică românească contemporană ? Ar fi cu siguranţă primite cu mare interes de un public care cunoaşte atît de puţin şi întîmplător muzica românească modernă.

Şerban Nichifor : În ce priveşte prezenţa atît de necesară, de legitimă a discului românesc în lume, desigur că ILEXIM-ul are partea lui hotărîtoare de responsabilitate.

Adrian Iorgulescu : Rolul mass-mediei este hotărîtor, ea facilitînd extensia considerabilă a aurei de comunicare artistică, dar în valorificarea pe această cale a muzicii româneşti în special în străinătate mai sînt încă multe de făcut. Aş sugera cîteva posibile remedii :

— pătrunderea pe piaţa externă a partiturilor şi discurilor de referinţă pentru muzica românească actuală, printr-o colaborare constantă şi intensivă între Editura Muzicală, Casa de discuri Electrecord şi instituţii corespondente din străinătate ;

— cerinţa ca interpreţii, formaţiile orchestrale de la noi să prezinte cu prilejul turneelor în străinătate piese contemporane de compozitori români ARIA poate avea un aport substanţial în această direcţie.

Maia Ciobanu : Cred că şi Electrecordul şi Editura Muzicală, ca şi ILEXIM-ul au aici un cuvînt de spus, şi poate ar fi de dorit şi o altă „masă rotundă" privind aceste chestiuni. Este evident că popularizarea muzicii româneşti (atît prin discuri, partituri, cît şi prin cronicile, destul de puţin numeroase, apărînd de obicei la luni de zile după producerea evenimentului muzical) este insuficientă atît în ţară cît şi în străinătate. Sîntem siguri că toate instituţiile noastre muzicale şi culturale pot să colaboreze în dorinţa de a promova muzica românească, de a o pune în valoare aşa cum se cuvine. Cultura muzicală este unul dintre elementele de bază ale formării omului noii noastre societăţi. Este de aceea esenţială preocuparea noastră permanentă, ca oameni de artă şi cultură, în tot ceea ce ţine de mesajul ei înalt uman, patriotic şi estetic în scopul creării unui om cu adevărat complex, membru al unei societăţi care să-i poată împlini idealurile.

Maia CIOBANU

https://biblioteca-digitala.ro

Cenaclurile Uniunii compozitorilor

Cu ocazia împlinirii vîrstei de 75 de ani, compozitorul Sigismund Toduță a fost sărbătorit de către Uniunea compozitorilor și muzicologilor din R.S. România în colaborare cu Filarmonica „George Enescu", într-un concert festiv ce a avut loc la 7.VI.'83 în sala Muzeului de artă al R.S. România. În cuvîntul de deschidere al concertului, președintele Uniunii compozitorilor, Nicolae Călinoiu și Wilhelm Berger — secretar, au prezentat marcanta personalitate creatoare a celui sărbătorit. A urmat un program de lucrări camerale, vocale și instrumentale semnate de Sigismund Toduță, în interpretarea unor soliști de seamă din Cluj-Napoca.

*

În cadrul manifestărilor dedicate împlinirii a 130 de ani de la naștere și 100 de ani de la moartea compozitorului Ciprian Porumbescu, a avut loc în sala Ateneului Român la 21 iunie un concert omagial organizat sub egida Consiliului Culturii și Educației Socialiste, a Uniunii compozitorilor și muzicologilor din R.S. Romînia și a Conservatorului de muzică „Ciprian Porumbescu" din București. Concertul, prefațat de cuvîntul muzicologului Nicolae Călinoiu, președintele Uniunii compozitorilor și rectorul Conservatorului „Ciprian Porumbescu" a cuprins un program alcătuit din lucrări corale, vocale, instrumentale și orchestrale ale compozitorului omagiat, precum și lucrări dedicate acestuia de către Gherase Dendrino și Felicia Donceanu. Și-au dat concursul soliști de frunte ai țării, corul și orchestra simfonică a Filarmonicii „George Enescu", Muzica reprezentativă a armatei.

M.M.

În luna iunie 1983 au avut loc următoarele acțiuni ale Uniunii compozitorilor. În zilele de 2, 3 la Cluj-Napoca, 8 și 13 la București și 27—28 la Timișoara a avut loc Finala secțiunii teatre de estradă, orchestre de estradă și soliști vocali și instrumentiști profesioniști, în Festivalul Național Cîntarea României ediția a IV-a cu participarea compozitorilor : Camelia Dăscălescu-președinte de juriu, Sile Dinicu și Dan Bălan, membrii. ● În zilele de 2 și 3 iunie la București s-a desfășurat Faza pe capitală a formațiilor de muzică ușoară, soliști vocali și instrumentiști, amatori cu participarea în juriu a compozitorilor : Mișu Iancu, Petre Mihăiescu, Dan Beizadea și a muzicologului Daniela Fotea-Caraman. ● În ziua de 4 iunie la Deva și 5 iunie la Petroșani s-a desfășurat faza județeană a Festivalului Național Cîntarea României ediția a IV-a a formațiilor corale, instrumentale, soliști vocali și instrumentali de muzică ușoară — amatori — rapsozi populari, formații de dansuri, cu participarea în juriul a compozitorilor : Iovan Miclea, Aurel Giroveanu și Ludovic Paceag. ● În zilele de 7, 8, 9 și 10 compozitorul George Derieteanu a participat la îndrumarea formațiilor de amatori din Tulcea, Sulina, Isaccea pentru participarea în Festivalul Național Cîntarea României ed. a IV-a. ● În ziua de 12 iunie compozitorul Vasile Timiș a îndrumat Corul Casei de cultură a municipiului Buzău pentru participarea în Festivalul Național Cîntarea României ediția a IV-a. ● În zilele de 18 și 19 iunie la Suceava s-a desfășurat Faza republicană a Festivalului Național Cîntarea României ediția a IV-a a ansamblurilor folclorice și de dansuri populare — amatori — cu participarea compozitorului George Derieteanu în juriu. ● În zilele de 24 și 27 iunie la Vaslui s-a desfășurat în cadrul Festivalului Național Cîntarea României ediția a IV-a finala formațiilor de muzică ușoară și folk, soliști vocali și instrumentali amatori avînd în juriu pe compozitorii : Vasile Veselovski, Marius Popp, Adam Csako, Boros Zoltan și pe muzicologul Vasile Donose. ● În perioada 27 — 30 iunie compozitorul Radu Paladi a îndrumat Corul Casei de cultură din comuna Putna pentru participarea în Festivalul Național Cîntarea României ediția a IV-a. ● În zilele de 28 și 29 iunie muzicologul Barbu Bucur a efectuat o deplasare la Iași pentru cercetări muzicologice. ● În ziua de 29 iunie la Craiova a avut loc premiera Operei „Tudor din Vladimiri" a compozitorului Teodor Bratu, cu participarea compozitorului Nicolae Brînduș. ● În zilele de 25 și 26 iunie la Năruja — Vrancea a avut loc „Festivalul popular vrîncean" — barzi, rapsozi, instrumente populare — cu participarea în juriu a compozitorului George Derieteanu, manifestare desfășurată în cadrul Festivalului Național Cîntarea României la cea de a IV-a ediție. ● În zilele de 25 iunie — 2 iulie a avut loc „Festivalul muzicii de cameră" de la Brașov cu participarea compozitorilor : Wilhelm Berger, Mircea Chiriac, Dumitru Capoianu.

A. V.

Lucrări prezentate la birourile secțiilor de creație

Secția de muzicologie:

Wilhelm G. Berger — *Estetica sonatei moderne* ; Zeno Vancea — *Conținut și formă în muzică* ; Gheorghe Firca — *Structurile și funcțiile în armonia modală* ; Emilia Comișel — *Cultura folclorică a românilor din Canada.*

M.M.

https://biblioteca-digitala.ro

Secția de muzică simfonică și de cameră

Lucrări simfonice : Sabin Pautza — Simfonia *Podul înalt.* ● Lucrări concertante : Wilhelm Berger — Concert pentru violină, violoncel și orchestră. ● Lucrări camerale : Liana Alexandra — *Imagini întrerupte* — cvintet pentru suflători. ● Nicolae Brînduș — *Rhythmodia* — pentru percuție solo. ● Costin Cazaban — *Variațiuni-divertisment, pentru violină solo.* ● C. Dan Georgescu — *Cvartet de coarde nr. 1 : „Compoziție în careu cu roșu, galben și albastru".* ● Vasile Herman — *Concertino pentru trombon, contrabas și orchestră.* ● Adrian Iorgulescu — *„Ipostaze 4" pentru 3 grupe de percuție.* ● Jodal Gabor — *3 piese fantezii, pentru flaut, violă, pian, clarinet, marimbafon și instrumente de percuție.* ● Myriam Marbe — *„Pavană păstorească cu păsări", pentru orgă (clavecin)* ● Vlad Opran — *Sonata nr. 2, pentru pian.* ● Gheorghe Stănescu — *Rondino, pentru cvintet de suflători.* ● Mircea Stan — *Rondo pentru pian.* ● Vasile Timiș — *Concert de cameră pentru clarinet, trompetă, pian și orchestră de cameră.* ● Mihai Vîrtosu — *L'avenir*, scenariu muzical pe un poem de H. Michaux. ● Marina Vlad — *„Împliniri" — Cvartet de coarde nr. 2.*

E. A.

Secția corală

Vasile Vasilache — *Plugar al păcii* (cor mixt cu pian), pe versuri de Ion Iancu Lefter ; Mircea D. Bădulescu — *Să-i prea cinstim pe harnicii țărani (cor mixt)* pe versuri de Nicușor Constantinescu ; Theodor Caciora — *Partidul* (cor mixt cu pian) pe versuri de Vasile Man ; Liviu Ionescu — *Sus fruntea, oameni ai acestei țări* (cor mixt, solo bariton și pian) pe versuri de Victor Tulbure ; Vinicius Grefiens — *Trubadurul* (cor mixt), pe versuri de Felicia Donceanu ; Claudiu Negulescu — *Cer senin* (cor mixt, cor de copii, orchestră), pe versuri de Const. Cîrjan ; Constantin Arvinte — *Triptic coral* (cor voci egale), pe versuri populare ; Valentin Gruescu — *Fir de mac* (cor mixt) pe versuri de Val. Gruescu ; Radu Paladi — *Se coace vara românească* (cor mixt), pe versuri de Victor Tulbure ; Cristian Alexandru Petrescu — *Cu grai de soare tînăr* (cor mixt, solistă, orchestră), pe versuri de Haralambie Țugui.

Secția didactică și pt. copii

Liviu Comes — *Pentru-nvățătoarea noastră* (cor la 2 voci, pian), pe versuri de Nicușor Constantinescu ; Dan Bălan — *Lumina mea de pe pămînt* (cor pe 3 voci egale), pe versuri de Mircea Block ; Mihu Iliescu — *Frumuseți din țara mea* (cor pe 3 voci egale), pe versuri de Mălina Cajal ; Anton Dogaru — *Cîntec de urare* (cor pe 2 voci) pe versuri de Elena Dragoș ; Valentin Petculescu — *Bună dimineața pămînt* și *Tot caută sfadă* (coruri pe 3 voci egale) pe versuri de Val. Petculescu ; Domnica Constantinescu — *În pădure* (lucrare pentru grup instrumental și vocal, percuție și instrumente caracteristice copiilor) ; Gelu Solomonescu — *Școală dragă, bun găsit* pe versuri de Ina Sterescu și *Am un stol de porumbei* pe versuri de Mircea Block ; Alexandru Velehorschi — *Rondo a capriccio*, pentru violoncel și pian ; Anton Zeman — *Rondo* pentru clarinet și pian.

S.N.

Noi lucrări intrate în biblioteca de difuzare a Uniunii

Liana Alexandra — *Mica sirenă*, balet într-un act după basmul lui H. Cr. Andersen, pe libret de Anca Boldur. (Orch. : 3 fl., 3 trmp., 3 trmb. ; 3 perc. — vibr., ptto, xil., tamb. basco, w-machine, tamb. picc., Glock., Camp., trgl., gong, 4 timp. ; arpa, orga, cel. ; corzi.

Serban Nichifor — *Domnișoara Christina* operă în 2 acte după nuvela lui Mircea Eliade. (Orch. : 2+1, 2+1, cl. bas, sax, alt., sax. ten., 2+1 fg ; 4, 3, 3, 1 ; 5 perc. — timp., camp., ptti, Glass Chimes, Bambos Chimes, Gr. cassa, tamb. picc., xil., Eolifono elettronico, Campanelli, Sega, Cinelli, trgl. picc., vibr., maracas, T-Tam, tamb. basco, Ucelli ; orga, cel., arpa ; corzi ; soliști vocali.

M. M.

Noutăți editoriale

La Editura muzicală au apărut :
MICI PIESE ROMÂNEȘTI PENTRU VIOARĂ — Caiet I, II, III, IV, lucrare cu caracter didactic conținînd piese cu grade de dificultate variate.

D. I.

PLOIEȘTI

Luni, 23 mai, compozitorul și dirijorul Dinu Stelian, artist al poporului, președinte de onoare al Cenaclului muzical „Paul Constantinescu" din Ploiești, a participat la pregătirea corului mixt de cameră al Căminului cultural Filipeștii de Pădure — Prahova. Tot în acea zi, oaspetele a îndrumat grupul vocal-instrumental al căminului cultural din localitate.

Miercuri, 25 mai, dirijorul și compozitorul Iovan Miclea a participat la repetiția corului bărbătesc al unității de miliție „Egreta" din Cîmpina.

Joi, 26 mai, compozitorul și dirijorul Dinu Stelian a luat parte la repetiția generală de lucru a Corului mixt al Căminului cultural din comuna Brebu, județul Prahova.

Joi, 9 iunie, la invitația Comitetului județean de cultură și educație socialistă Prahova și a cenaclului muzical „Paul Constantinescu" din Ploiești, compozitorul și dirijorul D. D. Stancu, președintele juriului pentru formațiile corale, de cameră etc. prezente la etapa interjudețeană a Festivalului Național „Cîntarea României" a susținut o interesantă dezbatere pe tema : „Rolul și locul activității corale în opera de educație estetică a publicului. Dirijorul, figură centrală în organizarea mișcării corale". Au participat dirijorii formațiilor corale, de cameră etc., care urmează să reprezinte mișcarea muzicală prahoveană la etapa republicană a Festivalului Național „Cîntarea României".

Alexandru BĂDULESCU

https://biblioteca-digitala.ro

ION DUMITRESCU

Prezentă în orizontul nostru spiritual ca un demers permanent pentru cultivarea sentimentelor luminoase, a aspirațiilor nobile, ca un factor de edificare moral-estetică, muzica ne prilejuiește totodată momente foarte legate de viața și activitatea slujitorilor ei. A intrat în tradiția Uniunii noastre de a sărbători personalități de seamă ale creației muzicale și muzicologiei cu ocazia zilei lor de naștere, — file din calendarul culturii muzicale românești în ansamblul ei.

Este pentru noi toți un motiv de sinceră bucurie să omagiem, în acest cadru, pe maestrul emerit al artei Ion Dumitrescu cu prilejul împlinirii a 70 de ani de viață, dintre care cei mai mulți au fost consacrați activității creatoare, pedagogice și de sprijinire generoasă a mișcării noastre muzicale, atît în calitate de președinte al Uniunii compozitorilor și muzicologilor, funcție pe care a îndeplinit-o timp de aproape un sfert de veac, cît și ca profesor la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București.

Potrivit temperamentului său artistic, robust și dinamic, cît și a predilecției sale pentru exprimările ample, generoase, Ion Dumitrescu este prin excelență un simfonist care se adresează formelor muzicale de anvergură, concepute conform logicii și echilibrului de factură clasică, așa cum o dovedesc cele trei suite pentru orchestră, *Simfonia I* (distinsă cu Premiul de stat, 1949), *Preludiul simfonic*, *Simfonietta* (distinsă cu Premiul „George Enescu" al Academiei pe anul 1957), *Cvartetul de coarde* și *Concertul pentru orchestră de coarde*. Subordonarea celorlalte mijloace de expresie (armonie, orchestrație) unui tematism muzical bine conturat, viguros, dar mai ales deducerea lor din substanța folclorului, constituie trăsăturile caracteristice ale stilului compozitorului.

Prin valoarea deosebită a creației sale, prin bogata sa activitate de pedagog strălucit, prin munca plină de abnegație și dăruire pe care a desfășurat-o ca președinte al Uniunii compozitorilor, maestrul Ion Dumitrescu se înscrie cu o contribuție valoroasă în efortul general pentru propășirea culturii românești, pentru dezvoltarea și îmbogățirea continuă a vieții muzicale din țara noastră.

Pentru meritele sale deosebite, Conducerea de partid și de stat i-au conferit titlul de maestru emerit al artei și a fost distins cu înalte ordine și medalii ale R. S. România.

Împreună cu publicul larg iubitor al creației sale muzicale, care se distinge prin bogata expresivitate melodică și prin puternicul colorit armonic-orchestral, în numele Uniunii compozitorilor și muzicologilor din țara noastră și a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București, adresez compozitorului și profesorului Ion Dumitrescu sincere felicitări precum și urări de sănătate și de noi înfăptuiri pe tărîmul culturii noastre muzicale, împreună cu un călduros „la mulți ani".

Nicolae CĂLINOIU

COMPOZITORUL

Solicitat să definească sensul existenței sale, să formuleze chintesența idealului în care a investit talent, pasiune și energie, Ion Dumitrescu a răspuns fără ezitare : înălțarea muzicii contemporane românești, altfel spus... „grija noastră cea mai mare este să păstrăm nivelul, integritatea și individualitatea muzicii românești, să păstrăm și să cultivăm tot ceea ce este mai bun în ea". Într-adevăr, compozitorul, dirijorul orchestrei Teatrului Național, pedagogul, și nu în ultimul rînd, factorul catalizator al activităților de creație muzicală, l-am numit indirect pe Ion Dumitrescu, a ars ca o torță vie pe altarul muzicii românești pe care a știut s-o slujească, nu numai cu o pilduitoare devoțiune dar și cu inteligență și demnitate.

Sărbătorirea maestrului, care atinge pragul frumoasei vîrste de 70 ani, nu este o manifestare obișnuită, în orice caz nu ar trebui să fie așa, deoarece Ion Dumitrescu este un muzician de mare distincție, de numele și personalitatea lui legîndu-se una dintre cele mai înfloritoare etape ale artei sunetelor de la noi, cînd, în calitate de președinte al Uniunii compozitorilor, în contextul atît de dinamic al epocii, a acționat în mod benefic asupra destinului creației și vieții muzicale, contribuind substanțial la progresul general al artei muzicale din România. Astfel, Ion Dumitrescu întruchipează el însuși o epocă, deoarece s-a identificat cu arta pe care a exercitat-o, s-a bucurat de succesele confraților, i-a susținut, stimulat și aplaudat, preocupîndu-se de viitorul muzicii, de generațiile contemporane și de perspectivă. Adeseori, grija sa echivala cu o perpetuă frămîntare și zbatere pentru a asigura corabiei muzicale, ca să folosim un eufemism, ce înainta uneori și pe mări agitate, o direcționare fermă, profund atașată tradiției naționale. Proiectînd cu luciditate, fantezie și clarviziune aspirațiile și imperativele muzicii noastre, Ion Dumitrescu a desfășurat generoase demersuri, secondate de acțiuni eficiente, în spiritul nobilei cauze a artei componistice și gîndirii muzicologice, care, într-o metaforă, ar putea fi asemuite cu efectul ploilor declanșate pe lanurile încolțite. Sub acțiunea lor, ca spicele de grîu, sunetele muzicii noastre contemporane se înălțau semeț, țintind spre universalitate.

Născut într-o familie de țărani cu dragoste pentru roade bogate, în Oteșani-Vîlcea, la 20 mai 1913, ziua și luna nașterii lui Wagner, la

https://biblioteca-digitala.ro

distanță de un secol, Ion Dumitrescu și-a petrecut copilăria în ambianța obiceiurilor străbune ale zonei Horezului, cu cîntăreți și lăutari ce cultivau frumusețea melodiei populare. Aici s-a produs primul contact cu muzica, evident, mai sistematic, prin lecții improvizate la vioară cu virtuozi locali. Studiile primare în satul natal și, îndeosebi cele de la Seminarul cu tradiții cărturărești de la Rîmnicu-Vîlcea i-au oferit un prielnic cadru pentru edificarea unei platforme culturale și pentru familiarizarea cu muzica de strană. Această muzică împreună cu cea populară au constituit zestrea de căpătîi în materie de educație muzicală, imprimîndu-i-se decisiv în conștiință, revenind obsesiv în partiturile de mai tîrziu.

Deasupra acestor straturi inițiale, într-un fel, empirice, s-au așternut alte straturi, determinant profesioniste, în perioada studiilor la Academia de muzică din București, în clasele lui Castaldi, Brăiloiu, Cuclin, Jora, Breazul, Perlea, Faust Niculescu, în compania colegilor Constantin Silvestri, Paul Constantinescu și, desigur, a fratelui său, Gheorghe Dumitrescu. Fără îndoială, această generație a crescut indirect, sub binefăcătoarele auspicii ale lui Enescu, a cărui personalitate covîrșitoare a exercitat o puternică influență asupra tuturor muzicienilor români.

Cariera lui, începută în 1938, va amrca mai multe ipostaze, prima fiind cea didactică, ce are o lungă desfășurare în timp, 40 ani, parcurgînd toate treptele, de la profesor de muzică de liceu, la profesor universitar, disciplina armonie, profesor emerit, șef de catedră, decan, avînd numeroase funcții în Senatul Conservatorului, în foruri înalte din Ministerul Învățămîntului, bunăoară comisia superioară de diplome de care depind atestările. Generațiile de studenți care au promovat cursul de armonie, au fost cucerite de verva și farmecul dascălului, de măiestria sa didactică, de orizontul culturii enciclopedice vehiculat cu largheță.

O altă treaptă escaladată în cariera sa a fost, în ordine, cea de dirijor al orchestrei Naționalului bucureștean, într-un moment de mare avînt, cînd la cîrma lui se aflau personalități ca Liviu Rebreanu, Tudor Vianu și Zaharia Stancu. De fapt, funcția deținută se numea „șef al muzicii de scenă" și presupunea nu numai instruirea și asigurarea calității interpretative a partiturilor abordate dar și compunerea lor. Astfel, Ion Dumitrescu a scris mai bine de 60 lucrări, unele destul de complexe, ceea ce i-a servit enorm în afirmarea lui în calitate de compozitor, îndeosebi în privința plasticității și expresivității. Lista pieselor de teatru pentru care a compus muzică este impresionantă, antrenînd o vastă rețea de genuri, de la comedia de situații la tragedie, aparținînd autorilor celebri, de la Sofocle, la Eugene O'Neill, de la Goldoni, la Pirandello, Racine, Gogol, Goethe, Shakespeare, Alecsandri, Caragiale și Macedonski... Evident, această experiență i-a fost de real folos pentru muzica de film pe care o atacă cu succes din 1942 prin *Grădinile Capitalei*, pentru a ajunge la *Nepoții gornistului*, *Brigada lui Ionuț* și *Muntele Retezat*, din care autorul a extras o admirabilă Suită simfonică. Vrînd-nevrînd am trasat elementele profilului componistic al sărbătoritului, lucru firesc deoarece acesta este în realitate ipostaza sa cea mai autentică. Totuși, se cuvine subliniat că, în calitate de „șef" al muzicii la Național, a ridicat nivelul artistic al orchestrei, nivelul muzicii de scenă, imprimîndu-i semnificații simfonice.

Compozitorul Ion Dumitrescu s-a impus ca un fervent adept al direcției naționale, cultivînd cu stăruință tradiția valorificării creatoare a sugestiilor oferite de melodia populară în care crede cu convingere, încredințat că transfigurarea elementelor sale furnizează încă nebănuite modalități de afirmare. Aceasta nu înseamnă fetișizarea folclorului și nici pastișarea lui deoarece maestrul a știut cum să-l surprindă pentru a-i etala distincția, culoarea și pitorescul, prin prisma unei tradiții ce demonstrase valențele metodei generalizării, sau cum ar spune Enescu, a „caracterului popular românesc".

Prin creația sa, Ion Dumitrescu face parte din acea generație de compozitori care realizează joncțiunea între pleiada lui Enescu, Otescu, Alessandrescu, Cuclin, Jora și Drăgoi, cu noul val, conturat în a doua parte a deceniului al cincilea, care a imprimat peisajului contemporan dramatismul, noblețea și riscurile implicate de reformularea limbajului muzical. În consecință, stilul acestei generații, mai concret, al lui Ion Dumitrescu, se remarcă prin ținuta declarat națională, proiectînd în sunete personalitatea artistului ce iradiază în partiturile sale prin dinamism, robustețe, caracter stenic, umor, lirism senin și suflu narativ.

Angrenat în complexele și, adeseori, gravele probleme ale frontului muzical, Ion Dumitrescu s-a dedicat cu adevărat compoziției într-un, relativ, scurt răstimp, anii 1938—1957, ceea ce explică, în parte, numărul restrîns al opusurilor sale. Cu toate acestea, în istoria contemporană a muzicii românești s-au gravat adînc titlurile partiturilor sale : *Preludiul simfonic*, *Simfonietta în re major*, *Cvartetul de coarde*, cunoscut și în versiunea orchestrală drept *Concertul în do major*, corul *Mărăcinul*. Am citat doar creațiile de rezonanță, ceea ce nu înseamnă că *Suita nr. 3 pentru orchestră* sau *Simfonia I în fa major* sînt mai puțin demne de atenție. „Mă declar — afirmă compozitorul — purtătorul unui spirit clasic în muzică, prin predilecția mea pentru genurile prinse în forme bine conturate, preferința mea pentru muzica pură, pentru echilibru și măsură, folosirea cumpătată a mijloacelor de expresie" — aceste cuvinte vin să prefigureze chipul creatorului, să dimensioneze trăsături proprii stilului său, în care emblemele tematice sînt riguros articulate și se datorează exclusiv inventiilor per-

https://biblioteca-digitala.ro

sonale, ritmurile descriu o uimitoare bogăție, metrica apare în formulări schimbătoare în privința accentelor, modalismul se întrupează din suavitatea proporțiilor, condiționate de inflexiunile modelelor tradiționale, în timp ce timbrele par concepute în maniera așternerii culorilor pe pînzele unor Tonitza, Pătrașcu sau Pallady. Ceea ce reține, odată cu audierea partiturilor sale este fără îndoială, pregnanța reliefului, luminozitatea expresiei și dinamismul electrizant al pulsațiilor. Pe scurt, muzica lui Ion Dumitrescu are nerv și tensiune atribute, credem, suficiente pentru a-și asigura forță de persuasiune.

Există momente în trecutul muzicii noastre care apar ca adevărate probe de foc pentru rezistența și maturitatea la care a ajuns. Un asemenea moment l-a trăit Uniunea compozitorilor cînd la conducerea ei a venit Ion Dumitrescu, chemat să retușeze exagerări și să impulsioneze elanurile, pentru a imprima artei sunetelor rolul atribuit în noile condiții sociale. Sînt numeroase și importante meritele Domniei Sale în această privință, repunînd în elementul ei însăși tradiția națională, personalitatea lui Enescu și a altor muzicieni de prim plan. Concludent apare în acest context faptul că prima decizie adoptată de el a fost reintegrarea lui Enescu în rîndul membrilor breslei al cărei președinte onorific fusese. Nu pot fi ignorate nici demersurile pentru tipărirea operelor enesciene, aportul în proiectarea și organizarea primelor ediții ale Festivalului internațional „George Enescu"...

Fire energică, înzestrat cu idei, cu un admirabil echilibru, harnic și excelent spirit administrativ, Ion Dumitrescu a militat în chip hotărîtor pentru ca obștea compozitorilor să devină o instituție profesională de prim rang. Ca președinte în exercițiu timp de 25 de ani a fost o minte, o forță, un inimos, un *spiritus rector;* credem că este limpede și nu necesită demonstrații. Evident, orice ascensiune are și versantul său, orice început are și un sfîrșit, orice faptă pozitivă ca intenție, poate genera sensuri absolut contrare. Puteau fi și creatori care s-au considerat, în unele privințe, insuficient susținuți, poate chiar frustrați. La un examen riguros și obiectiv, chiar și aceștia au avut, în cele din urmă de cîștigat din ceea ce Ion Dumitrescu a clădit. Pentru că, să dăm Cezarului ce este al Cezarului, a fost și este o personalitate constructivă, obținînd o serie de succese în ridicarea Uniunii; a acționat pentru dotarea ei, să amintim, Editura muzicală, Magazinul etc.

Nu se poate pronunța numele nici unui alt muzician contemporan care să fi luat atîtea inițiative în propensiunea artei sunetelor ca maestrul omagiat astăzi, cu consecințe atît de pozitive și pentru anii în care nu mai este învestit cu funcția de președinte. Puțini au simțit atît de intens ca el pulsul viu al României contemporane, știind să determine energiile pentru ca întregul front al muzicienilor să fie unitar și, totodată, să dea curs imperativelor majore. Curios, aceste considerații par să aibă caracter de apărare, de pledoarie pentru susținerea cauzei servită cu devotament, sacrificiu și competență de Ion Dumitrescu. În mod sigur, nu este nevoie de o asemenea pledoarie. Cu toate acestea, ar trebui să înțelegem că, direct proporțional cu prețuirea și respectarea de către noi înșine a valorilor și personalităților reprezentative, va fi cinstită și apreciată obștea din care facem parte, arta căreia ne-am consacrat.

Nu am zăbovit deloc asupra altor dimensiuni ale personalității de marcă a celui despre care vorbim. Ar fi suficient să adăugăm că, prin rîvnă și prestigiu, a reușit să ajungă reprezentantul muzicienilor în înalte foruri de Stat, concret, deputat în Marea Adunare Națională. timp de mai multe legislațiuni, intervențiile sale bucurîndu-se de stimă și eficiență. De asemenea a fost ales membru corespondent al Academiei de Arte Frumoase din Paris, în locul lui Benjamin Britten.

Am lăsat la urmă sau, mai bine zis, am neglijat trăsături care ar trebui să primeze, adică elementele de natură umană ce definesc omul — Ion Dumitrescu. Afabil, comunicativ și jovial, a știut să-și facă prieteni în mai mare măsură decît a reușit să-și creeze dușmani. Dispune de o sclipitoare inteligență, tact, spirit diplomatic și mare putere de convingere. Excelent orator, compagnion, aflat întotdeauna în vervă în discuții, înzestrat cu umor și ironie, necruțător, polemist, Ion Dumitrescu poartă în suflet o inepuizabilă disponibilitate afectivă. Este un bonom, cu o inimă pe cît de mare, de generoasă, pe atît de cordială. Partea sa vulnerabilă a fost și rămîne aceea că nu acceptă să piardă nici o bătălie, necum un război. Să fie aceasta, totuși, o calitate ?

În concluzie, în Ion Dumitrescu muzica românească continuă să aibă o ilustră personalitate, căreia, acum la 70 de ani, slujitorii și iubitorii ei îi urăm în cor un fierbinte : La mulți ani !

Octavian L. COSMA

https://biblioteca-digitala.ro

PROFESORUL

Desprins de pe meleaguri însorite, cu pomi roditori și oameni harnici, cu o vioară în suflet în care stau cuibărite trilurile speranțelor la fiecare semiton, Ion Dumitrescu pornește frățește spre soare-răsare, urcînd prin poteci cu mărăcini, coline, dealuri și trepte spre templul de marmură albă al muzicii românești.

Nu voi evoca eu bogata desfășurare biografică a sărbătoritului de azi.

Așa cum am anunțat, mă voi restrînge să schițez doar rolul de profesor pe care Ion Dumitrescu l-a îndeplinit cu cinste într-un răstimp de peste trei decenii la Conservatorul din București.

După concursul din 1944, a cărui severitate și rigoare sînt indiscutabile din moment ce rector era Mihail Jora, și unde Ion Dumitrescu se impune de la bun început (la catedra de teorie-solfegiu), urmează, după 4 ani, transferul său la catedra de armonie, unde avea să o slujească cu toate forțele, îndeplinind (din 1956) și funcția de șef de catedră.

Profesorul Ion Dumitrescu a demonstrat de la bun început că Armonia nu e un simplu meșteșug ci, în primul rînd, o stare de spirit. Cu alte cuvinte, el nu s-a mărginit să proclame preceptele după care se înlănțuie acordurile ci a creat, oră de oră, ambianța de cultură, de comuniune a muzicii cu celelalte arte, stabilind în prealabil conturarea unui etos.

Avînd în preajma sa, în perioada aceea, tovarășe de viață o poetă atît de înzestrată, înconjurat fiind acasă de operele de artă ale celor mai înzestrați pictori români, Ion Dumitrescu a iradiat în clasă gustul și cultul pentru opera de artă veritabilă cu toate implicațiile ei. Această ambianță de interdependență între arte, de echilibru psihic, de armonie în sensul înalt și nobil acordat de antichitate termenului, l-a adus și instaurat în clasa sa. Restul venea ca o consecință și importanța detaliilor nu mai era de prim plan : vînătoarea de cvinte și octave paralele, dublări permise și nepermise, acordurile de 6/4, notele melodice, formulele cadențiale sau procedeele modulatorii etc.

Pornind „ab origine harmoniae", adică de la „Traité de l'Harmonie, reduite à ses Principes naturels" al lui Rameau, profesorul Ion Dumitrescu își conduce studenții prin spiralele evoluției, neuitînd acel „naturel" dintru început. Ghid experimentat și dinamic, el reușește să le insufle criteriile care să-i ajute — în secolul nostru bulversat și întretăiat de curente — să detecteze firescul și nefirescul, muzica și ingineria sonoră.

Studenții săi de ieri sînt astăzi maturi propagatori și susținători ai muzicii, răspîndiți în întreaga țară : profesori, compozitori, muzicologi, redactori la Radioteleviziune, cadre universitare, conducători de instituții muzicale etc.

Un stejar cu rădăcinile adînc fixate în solul, în cultura acestei țări, cu sute de ramuri și frunziș bogat, privind spre depărtări. În profesia de profesor, unde încerci deseori senzația melancolică de a cără apa cu ciurul, asemenea bilanțuri de viață sînt reconfortante, căci, cu voia sau fără voia discipolului, ceva din personalitatea profesorului se strecoară genetic în viitorul muzician, chiar și prin opoziție.

În ceea ce privește colegialitatea, țin să remarc din capul locului că șeful de catedră nu și-a impus niciodată funcțiunea, nu a scăpat niciodată vreun accent de autoritate.

El a știut să adapteze dispoziții generale la specificul artei noastre, ocrotindu-i fragilitatea și mersul înainte. Dar cîte nu ar mai fi de spus. Numai de sutele, miile de ore de zbatere și dezbatere pentru re-formarea învățămîntului muzical.

Maestre Dumitrescu, privește atent în sală. Sînt mult mai multe persoane decît apar la o primă vedere. E aici tot tineretul, fete și băieți, care te-au urmărit cu caietele deschise, luînd notițe de-a lungul a zeci de ani. Unora le-au încărunțit tîmplele, siluetele nu mai sînt chiar atît de suple, au devenit mame și tați mulți vorbesc și ei în fața clasei, dar sînt aici și te privesc cu recunoștință și duioșie, lăsînd creioanele jos pentru a te aplauda într-un fortissimo sentimental.

Nu aș putea încheia pînă nu aș lămuri un detaliu. Nu am încredere în memoria mea. Orice termen de muzică îl caut în dicționar pentru a nu-i greși ortografia, după atîția ani de carieră. De data asta, întreb Biroul de muzicologie : a verificat cum trebuie data de naștere în dosarul Ion Dumitrescu ? Pentru că eu constat la dînsul aceeași impetuozitate și dinamism, aceeași efervescență și cutezanță. Nu cumva v-ați pripit ?

Dacă, totuși, așa stau lucrurile, Maestre Dumitrescu, pășește cu încredere și mers hotărît în noul deceniu, cu sufletul împăcat al celui care și-a îndeplinit cu prisosință datoria, cu atitudinea de milenii a plugarului care a însămînțat și lucrat cu drag și sîrg ogorul ce i-a fost încredințat, în așa măsură încît ai ocupat locul de cinste, atît în fața contemporanilor cît și al viitorimei pe care ai format-o.

Și, în momentele de singurătate, de meditație, de nostalgii sau de întrebări, adu-ți aminte de ziua aceasta, de atenția și afecțiunea firească și directă cu care ai fost înconjurat pentru a ridica fruntea și a absorbi optimismul de care avem totdeauna nevoie.

La mulți ani cu sănătate, prețuire și iubire.

Alexandru PAȘCANU

https://biblioteca-digitala.ro

SIGISMUND TODUȚĂ

Manifestarea la care participăm în această seară se înscrie în suita evenimentelor omagiate în anul 1983 de Uniunea compozitorilor și muzicologilor din R. S. România ca un moment cu totul deosebit, dedicat uneia din personalitățile de seamă ale vieții muzicale din țara noastră — compozitorului Sigismund Toduță, maestru emerit al artei — cu prilejul împliniri a 75 de ani de la naștere.

Bogata și valoroasa activitate a maestrului Sigismund Toduță pe tărîmul artei muzicale ne apare pusă pe de-a-ntregul în slujba dezvoltării continue a culturii românești contemporane. Dacă modalitățile sale de manifestare au fost multiple, aceasta oglindește capacitatea deosebită a artistului și gînditorului Sigismund Toduță de a cuprinde în sfera muzicii sale complexitatea semnificațiilor unei arte cu adevărat umaniste.

Sub acest arc de boltă al umanismului a evoluat în drumul unei vieți bogată în evenimente pozitive, compozitorul, muzicologul și esteticianul, pedagogul și în același timp, unul dintre neobosiții animatori ai vieții noastre artistice care este distinsul muzician Sigismund Toduță.

Contribuțiile pe tărîmul componisticii ne-au dezvăluit largi orizonturi în creații de anvengură și de înaltă valoare artistică, cum sînt simfoniile, lucrările concertante și monumentalele sale oratorii. În aceeași măsură, Sigismund Toduță a dat muzicii corale și camerale numeroase lucrări de primă importanță. Punîndu-și problema făuririi unui limbaj național modern, clădit pe temelia trainică a sintezei dintre arta folclorică românească și marea tradiție a culturii componistice europene, Sigismund Toduță și-a formulat în acest domeniu o opinie fermă, solid argumentată estetic și etic, originală prin manifestarea întregii sale personalități.

În egală măsură ne apar astăzi importante contribuțiile maestrului Sigismund Toduță spre lărgirea cercetării muzicilogice de înaltă ținută, în opusuri fundamentale — să citățm volumele dedicate Artei muzicale a Barocului — lucrări care valorifică o impresionantă cultură profesională enciclopedică. Radiațiile personalității sale și-au vădit forța în munca de formare a numeroși discipoli în arta componisticii, Sigismund Toduță fiind unul dintre marii profesori de compoziție. Aceeași remarcă trebuie formulată și cu privire la conducerea unor importante cercetări finalizate în teze de doctorantură, în domeniul esteticii muzicale, pentru prima dată în țara noastră. Nu în ultimul rînd, maestrul Sigismund Toduță trebuie apreciat pentru munca depusă în fruntea unor instituții muzicale, ca rector al Conservatorului din Cluj-Napoca și ca director al Filarmonicii din Cluj-Napoca, fiind în același timp unul dintre reprezentanții de frunte ai Uniunii compozitorilor și muzicologilor și un animator pasionat al vieții noastre muzicale. În acest context doresc să menționez faptul că în perioada în care maestrul Sigismund Toduță era director al Filarmonicii din Cluj-Napoca — în urma demersurilor pe care le-a întreprins, Conducerea de partid și de stat, a aprobat înființarea prestigiosului cor al Filarmonicii clujene.

Apreciindu-i meritele deosebite, conducerea de partid și de stat i-a conferit titlul de maestru emerit al artei și a fost distins cu înalte ordine și medalii ale R. S. România.

Aportul său pe tărîmul creației muzicale și al propășirii culturii românești îl impune ca una din personalitățile de seamă ale vieții muzicale din țara noastră. Indisolubil legat de Cluj și de tradiția vechilor cărturari transilvăneni, purtători de lumină pe aceste meleaguri, maestrul Sigismund Toduță are între alte daruri — și acela de a transmite cu generozitate, celor cu care colaborează, ceva din forța pe care o iradiază discreta sa personalitate.

Prin manifestarea la care participăm în această seară, ca și prin alte manifestări similare care au mai avut loc, publicul larg iubitor al creației sale muzicale, muzicenii țării — compozitorii și interpreții, oameni de știință muzicală, colegi și discipoli — omagiază pe unul dintre cei mai distinși maeștri ai muzicii românești.

Vă rog să-mi permiteți ca în numele Uniunii compozitorilor și muzicologilor din R. S. România, al Filarmonicii „George Enescu" și al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București, să-l felicit pe maestrul Sigismund Toduță cu prilejul împlinirii vîrstei de 75 de ani, să-i urez multă sănătate și fericire, noi și mari succese în rodnica sa activitate pusă în slujba propășirii culturii noastre socialiste, împreună cu un călduros „La mulți ani" !

Nicolae CĂLINOIU

*

Știința muzicii și însăși viața muzicală contemporană solicită regîndirea multor criterii axiologice, pentru a fi limpezite de impurități și lipsite de prejudecăți efemere. Întreaga istorie a artei sunetelor coexistă în prezentul nostru și invită la apreciere. În această perspectivă ni se întărește presupunerea după care geniul uman și-ar fi găsit în arta sunetelor, deopotrivă în sferele ei culte și populare, solul unora dintre cele mai nealterabile investiții de inteligență. Veritabila operă de artă muzicală nu îmbătrînește de fel ci se înnobilează odată cu scurgerea perioadelor și epocilor istorice, înserîndu-se în actualitate, cu toată prospețimea ei.

Aceste metafore și aserțiuni preliminare nu vor decît să ne conștientizeze în fuga clipelor

https://biblioteca-digitala.ro

impresionanta trudă a unui creator și gînditor de seamă, a unui muzician care împărtășește secretul înnoirii de continuitate, al afirmării pe cărările permanențelor. L-am numit astfel pe omul Sigismund Toduță, pe profesorul, creatorul și exegetul care ni se impune prin cultura spiritului, prin fermitatea atitudinii umaniste.

Opera de autor a lui Sigismund Toduță atinge astăzi proporții vaste și monumentale. Gîndirea muzicală precum și gîndirea despre muzică se unesc aici într-o legătură cu adevărat indisolubilă, configurînd dimensiunile unei lumi distincte, zămislită cu entuziasm, cu luciditate și vigoare. Compozitorul și omul de știință își manifestă adeziunea la una și aceeași cultură și filozofie, urmărind constantele unui fel de a fi de inconfundabilă claritate și distincție.

Muzica semnată de Sigismund Toduță dovedește o anume ordine interioară, reverberînd un cosmos categoric opus oricărui haos. Muzicologia durată de același autor excelează de asemenea prin calități aferente unui spirit de ordine care nu tolerează echivocul. Gîndirea despre muzică proiectează în acest caz o traiectorie complementară față de cea conturată de puterea invenției muzicale, față de resorturile construcțiilor simfonice, oratoriale, concertante, camerale sau corale. Această interacțiune fertilizantă asigură odată mai mult coeziunea operei de autor, consecvența ei interioară.

Cine își propune să pătrundă și să cunoască muzica scrisă de Sigismund Toduță, are de străbătut o cale lungă și deloc ușoară. Cel care stăruie în acest sens descoperă rînd pe rînd aspecte specifice unei concepții componistice în progresivă îmbogățire și adîncire, reflectînd experiența de creație acumulată de-a lungul unei vieți închinată artei sunetelor. Modernitatea atîtor lucrări mărturisește în același timp o atitudine clasică față de artă, viață și lume, iar clasicitatea atîtor pagini respiră o mentalitate modernă, deschisă unor înnoiri în structură și expresie. Mesajul artistic al devenirilor și construcțiilor fonice dezvăluie o poetică muzicală stilistic modelată, cizelată și finisată pe măsura personalității creatoare, a țelurilor urmărite de această personalitate exigentă cu sine însuși. Severitatea formei acoperă cu multă abilitate căldura lăuntrică a conținutului, a discursului muzical ce se revarsă cu predilecție în desfășurări dinamice, strofice și ciclice, culminate în ideea echilibrului, a entităților stăpînite. Articulările particulare mișcărilor alăturate își au simetriile lor, iar modulul de pornire ce străbate mănunchiul formelor corelate se află de regulă întipărit în frontonul compoziției. Gîndurile muzicale derivate din acest modul de pornire pot fi de natură omofonă, de inspirație fie bizantină, fie gregoriană, negreșit însă de cele mai multe ori de sorginte populară românească. Sub aceste auspicii înțelegem ceea ce se întîmplă și ceea ce se edifică în sonatele, concertele, simfoniile și oratoriile lui Sigismund Toduță, în parcă incomensurabilul brîu al corurilor mixte, al madrigalelor, al cîntecelor și ciclurilor de lieduri.

Cine citește cu ochiul minții și cu focalizată pricepere o carte gîndită, dimensionată și perfectată de Sigismund Toduță, acela simte suflul tonifiant al marii literaturi muzicale universale și pulsația adevărurilor curate care animă știința muzicii. Arta lui Bach și implicit arta Barocului face aici obiectul unor analize cu valoare de unicat în materie. Sigismund Toduță profesează o exegeză de stil, aplecată asupra operei de artă și asupra epocii purtătoare de cultură, militînd cu intransigență pentru o supremă corectitudine terminologică și axiologică. Roadele se văd și se cunosc. Discernămîntul și erudiția autorului se concentrează astfel asupra interpretării estetice a valorilor referențiale care traversează istoria muzicii în suma extensivă a tradițiilor concrete.

Dacă simfoniile, concertele pentru orchestră și sonatele pentru diferite ansambluri de instrumente soliste vădesc predilecția compozitorului pentru o dramaturgie și o gestică ardent concertantă, atunci ciclurile de lieduri și îndeosebi creațiile sale corale sau cele coral-orchestrale indică precumpănirea tonului epic, învăluit în ample comentarii și concluzii cumulative. Dispersările în frescă, în blocuri de mișcări circular dispuse și tematic închegate sugerează sub aspect oratorial o anume gravitate bachiană conferită formei de ansamblu, firesc și particular implantată în spațiul artei și spiritualității românești. Aici aflăm temeiurile unor opțiuni hotărîtoare, generatoare de frumusețe și originalitate.

Nu încerc să evoc în acest moment festiv impunătoarea listă a partiturilor elaborate de sărbătoritul concertului de astăzi. Ar trebui să răsune acum lucrări antologice precum balada-oratoriu *Miorița*, oratoriul *Pe urmele lui Horea, Simfonia a cincea, Concertul al doilea pentru orchestră de coarde,* alte și alte creații de referință în muzica românească, importante în evoluția autorului, în dezvoltarea artei sale. Un astfel de periplu ar aduce omagiul cuvenit, înfățișîndu-se totodată o întreagă realitate artistică. Programul concertului cameral la care participăm, bogat în partituri de dată recentă, ne îndeamnă să medităm asupra unui mers în spirală înșurubat în timp, legînd prima versiune a operei *Meșterul Manole,* concepută în anii 1943—1947, de noua elaborare a operei *Meșterul Manole,* înfăptuită în anii 1980—1982 pe libretul lui Sigismund Toduță, după Lucian Blaga. Această problematică, împărtășită decenii de-a rîndul, ne oferă poate cheia de boltă în vederea perceperii și aprecierii artei autonome a lui Sigismund Toduță, a muzicianului, a cărtura-

https://biblioteca-digitala.ro

rului, a ctitorului de școală și a mediatorului de cultură muzicală. Tălmăcind în armonia sunetelor măestru îmbinate acele seve și esențe care vibrează și în lirica de idei ca și în viziunea filozofică a lui Lucian Blaga, Sigismund Toduță își află expresia propriei sale sensibilități artistice, mai pasională poate decît am crede. Convergența dimensiunilor se lasă deslușită chiar în cuprinsul compozițiilor pe care le vom audia în această seară de sărbătoare, așteptată cu emoție.

Muzica lui Sigismund Toduță s-a născut și s-a împlinit într-o zodie străjuită de arta stilului. Conceptul de stil revendică în acest caz multiple și complexe accepțiuni de puritate, noblețe și fermitate, implicînd finalitatea și specificitatea valorilor artistice fundamentale în strînsă referire la dominantele unui ethos de motivație românească. Într-un suiș în trepte care se identifică cu răstimpul unor decenii, autorul descrie o fixare în tipare din ce în ce mai libere și explicit favorabile înnoirii structurale. Ceea ce pare să fi fost rapsodic se transformă în sistematic, definitivîndu-și valențele. Observăm așadar natura și legitatea unor sinteze integratoare care asigură identificarea trăsăturilor naționale cu cele universale. În acest climat stilistic, aprofundarea în straturile fără de vîrstă ale cîntecului popular românesc coincide cu ridicarea unor substanțe motivice vitale ce se înmulțesc prin nuanțare și se ramifică într-o melodică în spirit folcloric și în caracter popular românesc. Transfigurarea artistică a acestui melos, coroborat adesea cu elemente în genul unui folclor imaginar, permite acea continuă devenire prin variere discretă, acea toarcere a unor figuri sau nuclee melodice arhetipale prin care se distinge arta polifonistului. La acest orizont, atitudinea stilistică corespunde unei ținute estetice declarată și consolidată. Înnoirile în sunet se fac expresia conținutului afectiv, fie prin intermediul recitativului melodic, fie prin cel al coralului armonic. Liantul între aceste două categorii determinante îl formează păienjenișul melismelor cu desene în aparență de arabesc pur, explorat adesea pe fondul unor pînze heterofone, întrețesute în evenimente suprapuse sau în mult diferențiate contrapunctări de planuri și situații.

Personalitate de primă mărime a modernei școli de compoziție autohtonă și eminent creator de stil, mentor al unor generații de muzicieni distinși, Sigismund Toduță a înțeles de timpuriu că modalismul întruchipează o posibilitate de comunicare emoțională și totodată o condiție existențial artistică în peisajul muzicii moderne. Necesitatea investigației tipologice se traduce într-o realitate modală, într-o obiectualitate compozițională încununată la nivelul modelelor funcționale. Astfel de modele pot fi găsite în toată opera de autor a lui Sigismund Toduță.

Aceasta mi se pare a fi imaginea omului și a operei sale. Considerațiile ar putea și ar trebui să continue în voie, îngemănîndu-se simfonic. Aduc deci un omagiu în concluzie, într-o formă larg deschisă. Bucuros și cu sufletul plin de admirație, adresez maestrului Sigismund Toduță un inimos „La mulți ani !", împreună cu calde urări de sănătate și de spor în creație, o urare la care sînt convins că se adaugă glasurile muzicienilor și iubitorilor de muzică din țara noastră. Și acum este timpul să grăiască muzica sărbătoritului, îndeplinindu-și rosturile elevate și arătîndu-și adevărata ei fire și frumusețe.

Wilhelm Georg BERGER

https://biblioteca-digitala.ro

CONCERT OMAGIAL CIPRIAN PORUMBESCU

Sărbătorirea pe plan național a compozitorului Ciprian Porumbescu a înscris în seria manifestărilor organizate, ca o culme a acestora, concertul omagial ce a avut loc la Ateneul Român (21.VI.1983) sub egida Consiliului Culturii și Educației Socialiste, a Uniunii compozitorilor și muzicologilor din R. S. România și a Conservatorului de muzică „Ciprian Porumbescu" din București.

La 130 de ani de la naștere și la 100 de ani de la moartea acestui precursor al școlii muzicale românești, care în scurta sa viață a militat cu adînci convingeri patriotice pentru unitatea națională, pentru cultura românească, Ciprian Porumbescu este tot mai viu în conștiința oamenilor de azi, a țării, prin creația sa ce a trecut veacul, devenind astăzi *Imnul de Stat al R. S. România (Tricolorul)* și Imnul ODUS *„E scris pe tricolor unire" (Pe-al nostru steag e scris unire).* Aceste două lucrări au marcat deschiderea și încheierea concertului omagial, prefațat de cuvîntul prof. univ. Nicolae Călinoiu, președintele Uniunii compozitorilor și rectorul Conservatorului „Ciprian Porumbescu", reactualizînd ardența patosului patriotic și conferind manifestării o atmosferă de caldă solemnitate.

Au participat la realizarea programului Corul și Orchestra Filarmonicii „George Enescu" din București dirijată de Mihai Brediceanu (dirijorul corului Vasile Pântea), interpretînd *Imnul de stat* și *Rapsodia Română* și Muzica reprezentativă a Armatei dirijată de col. Emilian Ursu, interpretînd *Marș de 1 Mai, Potpuriu din opereta „Crai Nou"* și *E scris pe tricolor unire.*

Soliști de frunte ai primelor scene ale țării, alături de tineri interpreți au susținut un bogat program cuprinzînd lucrări de Ciprian Porumbescu și lucrări dedicate acestuia de către Gherase Dendrino (opereta *Lăsați-mă să cînt*) și Felicia Donceanu (corul *Omagiu lui Ciprian Porumbescu*).

Artistul poporului Ion Voicu (acompaniat de Ileana Busuioc) a adus pe scenă, mereu vie și impresionantă, *Balada pentru vioară și pian.* Cleopatra Melidoneanu și Dorin Teodorescu, voci îndrăgite ale operetei din București, au cîntat aria Berthei și respectiv aria lui Ciprian din opereta *Lăsați-mă să cînt* de Gherase Dendrino.

Partitura recent descoperită a unui *Vals* de Ciprian Porumbescu a fost interpretată la pian cu forță și dezinvoltură de Krimhilda Cristescu, iar George Dima (vioară) și Iosif Ion Prunner (pian) au colaborat cu corul la evocarea piesei *Noapte de vară,* cu ecouri romantice care au răzbătut și din *Serenada* cîntată de Mîndra Cernescu, și din *Reverie* interpretată de Emil Stegar (vioară) și Constantin Sandu (pian), și din cîntecul *Tu ești ca o floare* interpretat de Minerva Enescu (voce) și Doina Micu (pian).

În primă audiție a putut fi ascultat corul evocator scris de Felicia Donceanu special pentru acest eveniment, *Omagiul lui Ciprian Porumbescu.*

Întreaga desfășurare a concertului a avut darul de a contura cu elocvență portretul creator al muzicianului revoluționar de factură romantică, reprezentant al aspirațiilor și sensibilității poporului, care a fost Ciprian Porumbescu.

Mihaela MARINESCU

https://biblioteca-digitala.ro

Portret cameral Sigismund Toduță

Cu ocazia împlinirii vîrstei de 75 de ani, compozitorul Sigismund Toduță a fost sărbătorit de către Uniunea Compozitorilor printr-un concert cameral ce a avut loc la Muzeul de Artă al R. S. România la 7 iunie și care a cuprins cîteva din cele mai recente opusuri ale autorului.

Prefațat de cuvîntul rostit de muzicologul Nicolae Călinoiu — președintele Uniunii — și de compozitorul Wilhelm Berger — secretar, concertul a cuprins *6 piese pentru oboi solo, 4 lieduri pe versuri de Lucian Blaga, Preludiu, Coral* și *Toccata* pentru pian și *Sonata nr. 2 pentru violină și pian*, creații aparținînd anilor 1976—1981.

În interpretarea oboistului Aurel Marc — care, fără îndoială, se situează pe prima linie a marilor noștri interpreți (și nu numai la acest instrument) — cele *6 piese pentru oboi solo* și-au dezvăluit cu deosebită finețe latențele folclorice sublimate, sugestiv cuprinse în titluri : *De dor, De băsmuit, De colindat, De povestit, De jeluit, De joc...* Autorul surprinde nu atît intonația, cît valoarea poetică a *esențelor* citate pe care le transpune într-un limbaj propriu, de largă semnificație.

Atît liedurile pe versuri de Ana Blandiana (Liliana Bizineche — mezzosoprană) cît și cele pe versuri de Lucian Blaga (Iulian Jurja — bas ; la pian Ninuca Oșanu-Pop) ne-au dezvăluit o lume mirifică de frumusețe și simboluri la care au avut acces doar marii noștri creatori de gen : ne gîndim la Enescu, Jora, Paul Constantinescu... Liedurile îngemănează într-o indestructibilă unitate expresia poetică cu noblețea inspirației tematice, constituind o experiență artistică de prim ordin (la care au concurat, fără îndoială, în mod esențial, capacitatea și dăruirea celor trei interpreți).

Spiritul *european* atît de caracteristic muzicii și gîndirii muzicale a lui Sigismund Toduță, în sensul cuprinderii *universalelor* conținute în tradițiile noastre culte vechi și în folclorul românesc, acea *împămîntenire* a datelor generale ale culturii muzicale a vremii pe care compozitorul a crescut-o de-a lungul întregii sale opere s-a manifestat cu precădere în *Preludiu, Coral și Toccata* pentru pian și în *Sonata a 2-a pentru vioară și pian*, ambele în remarcabile interpretări datorate pianistei Lucia Crăița și cuplului Andrei Agoston — Suzana Pentek. Dedicată, cu ocazia centenarului, marelui Enescu, *Sonata* îmbină într-un mod caracteristic ritmuri de dans, forme libere și stricte într-un tot în care se întrevăd tulburătoare filiații, peste ani, între două destine artistice de excepție, rezonanțe de formație culturală (cu toate diferențele specifice) și de ideal estetic.

O asistență numeroasă și entuziastă, răsplătind cu binemeritate aplauze pe artiștii clujeni a adus un cald omagiu unuia dintre cei mai de seamă muzicieni români contemporani, a cărui sărbătorire a marcat un eveniment artistic deosebit.

Nicolae BRÎNDUȘ

„Noaptea cea mai lungă" și „Interogatoriul din zori" de Doru Popovici

Punerea în scenă a două opere într-un act de Doru Popovici (la 9 iunie 1983) — 70 de minute de timp real derulat în spectacol, a probat înainte de toate un important test de profesionalitate, acurateță și de severă autoexigență pe care l-au trecut toți cei implicați să contribuie la desfășurarea concretă a reprezentației.

Primul nostru teatru liric a confirmat astfel că inclusiv la încheierea unei stagiuni este capabil să-și mobilizeze forțele și chiar determinarea interioară a colectivului pentru a da formulă scenică pînă la stadiul de creație acestor două partituri muzicale, două librete literare și unui caiet regizoral asupra cărora — în linii generale — interpreții n-ar fi avut cum să intervină, chiar animați de cele mai bune intenții.

Dacă interpreții și-ar scrie părțile lor muzicale, compozitorii librete potențial susceptibile de viabilitate scenică, iar regizorii s-ar afla în fața unor dramaturgii de calitatea celor care se montează simplu și firesc, atunci partitura generală și textul literar ar fi pretexte, și nu baze ferme de execuție, de la care nu sînt permise, de regulă, nici un fel de corecturi, amendamente și ameliorări. În tipul acesta de spectacol, textul muzical și literar este un dat odată pentru totdeauna, și iată cum ne întoarcem la argumentul inițial, cel al compartimentării responsabilităților și meritelor în această investiție artistică, economică și socială cum este o premieră de teatru liric, la amploarea și semnificația pe care le comportă acestea cînd avem în vedere Opera Română din București.

Astfel, dirijorul Carol Litvin a pregătit și condus ansamblurile muzicale cu autoritate și precizie, cu simț cert al detaliului și al liniilor mari, impunîndu-se sigur într-un context sonor și de spectacol în care dificultățile se aglomerau în principal din cauza genului expozitiv al ambelor librete. Orchestra a sunat clar și îngrijit, excelînd în acest sens corzile și alămurile. Corul, atît cît apare în aceste două fresce muzicale, a avut prestanța necesară, chiar marca dinamică dominantă în ambianța statică, structurală a montării.

Dintre interpreții soliști, cu forță impresionantă, perfect vocal și organic integrat în rol ne-a apărut basul Pompei Hărășteanu (Ion din *Interogatoriul în zori*) ; soprana Sanda Sandru (din *Noaptea cea mai lungă*) a evoluat cu o splendidă siguranță a emisiei și cu o admirabilă facilitate tehnică.

În distribuția de la premieră a operei *Noaptea cea mai lungă*, basul Marcel Roșca s-a prezentat foarte bine scenic, dar vizibil emoționat, ceea ce l-a făcut să sacrifice mult din dicție, în rolul lui Mihai Viteazul ; la rîndul lui, baritonul Nicolae Constantinescu și-a păstrat profilul de partener exersat pentru roluri episodice în orice echipă de cîntăreți s-ar face la Opera Română din București.

https://biblioteca-digitala.ro

În *Interogatoriul în zori* am admirat o dată mai mult pe baritonul Nicolae Urziceanu, una dintre vocile de marcă din școala interpretativă românească actuală.

În rest, regia semnată de George Teodorescu, nu poate fi acceptată ca atare, tot ce s-a făcut în acest sens obiectivînd *de plano* lipsă de congruență imagistică a volumului scenei și de firesc comportamental la nivelul interpreților, la care se adaugă o largă zonă de abscons în simbolistica unor obiecte care apar și dispar din spațiul vizual al spectatorului, o sforțare meritorie (dar eșuată) de apropiere între două drame care totuși angrenează resorturi ideatice diferite, un hieratism care în *Noaptea cea mai lungă* nu trece de rampă și, în general, un schematism psihologic trenant.

Sigur, se poate spune că libretele în cauză (semnate de Dan Mutașcu și, respectiv, Victor Moldoveanu) sînt cadre pentru creații muzicale de tipul cantatei și în consecință nu presupun situații scenice conflictuale, altele decît cele spuse textual de interpreți, că nu dezvoltă o gravare a intensităților dramatice, chiar dacă puncte de puternică combustie energetică se regăsesc ; dar toate acestea sînt sarcini de rezolvat prin contribuția majoră a regiei, singura în măsură să facă credibil demersul reprezentației.

Regia modernă de spectacol cunoaște soluții de creativitate chiar în condiții de text muzical și literar care nu concentrează decît verbiaje mai mult sau mai puțin prelungite. Și, în orice caz, Doru Popovici nu semnează aici o astfel de muzică.

Doru Popovici a realizat în *Noaptea cea mai lungă* și în *Interogatoriul în zori* pagini de foarte puternic interes, nu atît prin implicarea unor factori de creație care să aducă înnoire de limbaj și de structuri, cît prin manevrarea dezinvoltă a unor sonorități și ritmuri de structuri tonal-modale și binar-ternare, dar care, ceea ce este relevant, au forță și se înscriu ca variante viabile pentru o soluție de teatru muzical românesc contemporan.

Însăși alegerea temelor, una prezentîndu-ni-l pe Mihai Viteazul, alta chipul și profilul moral și spiritual al unui luptător comunist condamnat la moarte în perioada de ilegalitate a partidului, ne arată interesul adînc pe care îl resimte Doru Popovici față de problematica majoră a istoriei patriei, faptul că vibrează sensibil cu marile noastre idei de mîndrie și demnitate.

Astfel realizată recenta premieră de la Opera Română din București — asupra căreia sînt necesare reconceptualizări ale regiei, poate și trebuie să fie menținută permanent pe afiș, ca unul dintre spectacolele de puternică funcție formativă social-politică a tineretului și a celor mai în vîrstă.

Avem astfel convingerea că Opera din București este deschisă larg la suflul unei autentice modernizări, că are resurse de certă înnoire, în consens cu cerințele actuale ale dezvoltării artei și culturii românești.

Mircea M. ȘTEFĂNESCU

Horia Andreescu — Marinè Iașvili

În mod categoric, Horia Andreescu este unul dintre cei mai interesanți dirijori aparținînd tinerei generații. Faptul că activează în mod permanent la pupitrul unei orchestre simfonice — Filarmonica de stat din Ploiești — i-a adăugat certelor calități profesionale acea necesară experiență dirijorală fără de care o personalitate muzicală ce și-a ales acest mod de exprimare — bagheta — nu poate ajunge la completă împlinire. Invitarea sa pe podiumul Ateneului, la pupitrul celei mai prestigioase orchestre simfonice a țării, nu este așadar decît o consecință logică a unor înzestrări deja confirmate, împlinite, nu într-o manieră impersonală, neutră, reductibilă la acea generalitate corectă spre care se poate atît de ușor devia în această complexă meserie, ci într-un mod de a înțelege și face muzică cît se poate de personal, mod a cărei principală caracteristică o constituie profesionalitatea și a cărei notă de deosebire într-o valoroasă constelație de tineri dirijori o reprezintă doza de temperament, debordant uneori, indispensabilă necesitate însă pentru configurarea unui *pregnant* portret dirijoral.

Prima piesă dintr-un ambițios program, ***Trium*** de Myriam Marbe, primă audiție, este o lucrare înscriindu-se coerent în continuitatea preocupărilor estetice ale autoarei, în devenirea unui stil deja personal și ușor recognoscibil în peisajul muzical românesc contemporan. Este o piesă a cărei principală dominantă apare a fi culoarea, exprimată aici orchestral prin insistența asupra registrelor înalte și asupra instrumentelor de percuție, întregul conducînd spre consecințe estetice relativ apropiate de o anumită atmosferă onirică cu unele irizări de nuanță populară.

A doua lucrare a serii, binecunoscuta *Simfonie spaniolă pentru vioară și orchestră* de Edouard Lalo a avut-o ca solistă pe violonista sovietică Mariné Iașvili. În cîteva cuvinte, se poate spune pe marginea artei instrumentale demonstrate de aceasta că, în ceea ce privește situarea față de creații atît de particular, de intens colorate cum este *Simfonia spaniolă*, solista preferă să păstreze o privire lucidă repugnîndu-i într-o oarecare măsură exoticul facil, entuziasmul de ochii publicului (se cunoaște însă exigența publicului obișnuit al Ateneului), înclinările pentru o spectaculoasă virtuozitate violonistică. Ceea ce oferă în schimb Mariné Iașvili este o perfectă stăpînire a instrumentului, o știință a frazării, o bine condusă tehnică a mîinii drepte. De discutat este aici (părerile nu pot așadar decît să fie divergente) asupra cantității de culoare — ca să scriem astfel — indispensabil de turnat în paginile unor opere care o presupun ca element constitutiv. La urma urmei, poate fi de preferat de multe ori o interpretare cu inexactități însă vie, spumoasă, colorată unei interpretări sobre, bine gîndite, bine duse la sfîrșit, atunci cînd este limpede că paginile instrumentale au fost concepute pentru acel tip de solist (care nu apare a fi Ma-

https://biblioteca-digitala.ro

riné Iașvili) capabil de a le da în primul rînd pregnantă *culoare* înainte de a le da viață.

Scriind despre excelența tînărului dirijor Horia Andreescu, să încercăm un succint răspuns. Lucrurile au fost cu deosebire limpezi în *Sonata „Pian e forte"* de Giovanni Gabrieli, lucrare preclasică cu sobrietate dusă la bun sfîrșit și, mai ales, în excelenta lucrare care este *Simfonietta* de Leos Janaček, piesă de capitală epurare a mijloacelor sonore nu în direcția unei asceze sonore în felul unui Anton Webern, de pildă, ci în aceea a căutării unui radical melos sonor de coloratură folclorică pregnantă. Gestica lui Horia Andreescu este o gestică de larg ambitus expresiv ; cu alte cuvinte, repertoriul de mișcări și indicații dirijorale îi permite acestuia răspunsuri variate, larg espațiate din partea colectivului orchestral (este aici acea notă de profesionalitate despre care scriam mai sus). Dincolo de deosebita mobilitate a gesticii, dincolo de rigoarea de nefisurat răzbătînd din spatele construcției sonore, de observat este forța de convingere, de persuasiune a tînărului dirijor, calitate fără care orice pregătire rămîne nefinalizată. Este greu de explicat aceasta în cuvinte ; fapt este că, pornind de la evidența premiselor profesionale bine formate ale lui Horia Andreescu și sărind de aici la efectul sonor direct, trăit în sală, lanțul nu poate fi întregit prin deducție decît în acest mod : presupunînd existența acelei calități distingînd întotdeauna pe dirijorii de personalitate. Este vorba aici de primordiala calitate a oricărui interpret vrednic de a fi numit *dirijor*.

Viorel CREȚU

Mircea Cristescu—Gilbert Schuchter

În concertul de la Ateneu dirijat de Mircea Cristescu, alături de piesa Irinei Odăgescu-Țuțuianu (poemul coregrafic *Cîntec înalt*) a fost introdus, chiar în deschidere, *Preludiul simfonic* de Ion Dumitrescu, în semn de omagiu la împlinirea vîrstei de 70 ani de către cunoscutul compozitor, profesor și președinte (un sfert de veac) al Uniunii Compozitorilor. Lucrare de notorietate, des cîntată, *Preludiul simfonic* a intrat în fondul clasic al literaturii muzicale românești.

Piesa Irinei Odăgescu, o primă audiție, este gîndită ca un poem coregrafic în două părți, muzica fiind destinată vizualizării unui posibil program. Apare firească în acest caz preeminența expresivității care, de fapt, caracterizează pe un plan mai general muzica compozitoarei. Am putut observa, mai bine acum, și înclinația spre pitoresc, folosirea unor instrumente mai puțin obișnuite în orchestra simfonică (fierăstrăul de pildă, cu rol important), toate aceste trăsături fiind subsumate tendinței, sau efortului din partea compozitoarei, de cristalizare a unui stil propriu, cît mai bine individualizat în contextul unei școli românești de compoziție cu multe valori, destul de diferite ca orientare, stil etc.

Așteptam cu nerăbdare să reascultăm *Concertul al treilea pentru pian* de Beethoven, mai ales că solistul propus, austriacul Gilbert Schuchter, cîntase cu Böhm, Karajan, Münch și alți maeștri ai bagetei, cum ne anunța programul de sală. Decepția noastră a fost cu atît mai mare : încercam cu toată bunăvoința să regăsim măcar amintirea unui pianist de clasă dar ea a rămas prea palidă, poate doar tușeul cald și robust, arareori. În rest apăreau tot felul de curiozități ritmice, tempo-uri exagerat de lente și o anevoioasă parcurgere a pasajelor tehnice mai dificile. Actul interpretativ nu este, din păcate, o imagine ce rămîne nealterată de-alungul anilor, frumusețea lui se perimează, vai, cel mai repede și e nevoie de forțe intacte pentru a-l reîmprospăta sau reactualiza. Altfel sîntem martorii unor situații, ca cea pe care o relatăm, cînd toată lumea de pe scenă și din sală se simte jenată.

După pauză am aflat orchestra simfonică în forma sa cea mai bună, cu poftă de cîntat. *Simfonia I-a* de Șostakovici pe care o auzim destul de rar, cu exuberanța ei întunecată adesea, cu acea veselie crispată și nicidecum destinsă sau lipsită de nori cum o găsesc mulți comentatori, a fost și un prilej de a redemonstra virtuozitatea soliștilor din Filarmonică : concert-maestrul Avy Abramovici, clarinetistul A. O. Popa, oboistul Mihai Elena, flautistul Nicolae Maxim, cei doi Ungureanu — de la violoncel și de la corn, trompetistul Nicolae Ciobanu și alții... Mircea Cristescu ne-a prezentat această primă simfonie a lui Șostakovici într-o manieră fluentă, energică, scînteietoare, recompensîndu-ne parcă pentru concertul de pian neizbutit de mai înainte.

Dan SCURTULESCU

„Isteața" de Carl Orff la studioul Conservatornlui

Procesul de învățămînt practicat de catedra de canto a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" include, periodic, montarea unor opere în sala proprie de spectacole, oferind astfel studenților — mai ales acelora aflați în ultimii ani de studiu — posibilitatea de a se aclimatiza cu ambianța specifică a scenei, de a interpreta un rol integral în condițiile uzuale ale unui teatru muzical, în decor, costume și cu acompaniament orchestral.

În aceste condiții au fost reprezentate la studioul Conservatorului, în anul trecut, operele *Cosi fan tutte* de Mozart și *Gianni Schicchi* de Puccini, iar în anul universitar curent *O noapte furtunoasă* de Paul Constantinescu. Tuturor acestora li s-a adăugat recent opera *Isteața* de Carl Orff, destinată a constitui — alături de *O noapte furtunoasă* — exa-

https://biblioteca-digitala.ro

menul de diplomă pentru o serie de absolvenți din 1983 ai clasei de canto, spectacolul-examen desfășurîndu-se chiar pe scena Operei Române, după prealabile reprezentații la sala studio a Conservatorului.

Creația lui Carl Orff (1895—1982), una din cele mai controversate personalități ale muzicii veacului nostru, a devenit cunoscută publicului bucureștean prin repetatele execuții ale originalei sale lucrări *Carmina burana*, iar în 1975, prin montarea operei într-un act *Luna* la Opera Română. Compusă în 1941/1942 — deci după *Carmina burana* (1937) și *Luna* (1938) — și prezentată în premieră la Frankfurt pe Main în 1943, opera *Isteața (Die Kluge)* se bazează pe un libret scris de Carl Orff — la fel ca și pentru *Luna* — după un basm al fraților Grimm, de această dată *Povestea regelui și a femeii istețe*. Pentru animarea acțiunii, Orff a introdus cu o mare abilitate trei personaje comice de genul bufonilor shakespearieni, trei vagabonzi (sau haimanale, cum li se spune în acest spectacol), care comentează întîmplările scenice, creînd momente de clovnerie pline de fantezie.

În vederea formării actualilor studenți ca viitori soliști de operă, capabili să abordeze o mare diversitate de stiluri, *Isteața* este de o certă utilitate, deoarece folosește un larg evantai de mijloace de expresie, de la cuvîntul vorbit, pe alocuri puternic ritmizat, pînă la cantilena lirică, iar declamația apare fin nuanțată, adaptată la caracterul specific al fiecărei scene. Vorbit sau cîntat, cuvîntul se află aci — ca și la celelalte creații orffiene — pe primul plan, în timp ce orchestra acompaniatoare, tratată în stil cameral, intervine fără a recurge la nici un fel de forme simfonice consacrate, într-o manieră liberă, cu utilizarea plină de rafinament a percuției, în formule concise.

Încadrați în direcția de scenă inventivă, plină de dinamism, a profesorului A. I. Arbore, studenții distribuiți în acest spectacol au evoluat cu o deplină naturalețe, chiar cu vădita plăcere de a nu fi închistați în niciun fel de canoane rigide, cu o dicțiune de mare claritate (esențială în operele lui Orff), s-au mișcat cu multă degajare pe scenă, au demonstrat posesiunea unor voci de calitate, penetrante. Pe bună dreptate, se cuvin a fi evidențiați toți componenții distribuției, basul Teodor Ciurdea (Țăranul), soprana Daniela Cosmescu (Isteața), baritonul Camil Mara (Regele), tenorul Ștefăniță Lascu (Omul cu măgarul), baritonul Viorel Ciurdea (Omul cu catîrul) și mai ales grupul compus din tenorul Cristian Caraman, bas-baritonul Alexandru Moisiuc și basul Emil Spătaru (cele trei haimanale), care au știut să împrumute scenelor lor caracterul de aparentă improvizație comică, plină de vervă și ironie, cu izbutite momente dansante, de un comic irezistibil.

La succesul spectacolului au mai contribuit substanțial scenografia inspirată (decoruri și costume) a lui Silviu Ioniță și conducerea muzicală de mare mobilitate ritmică a lui Aurel Niculescu, la pupitrul orchestrei studenților, care vădesc de pe acum un remarcabil profesionalism.

Edgar ELIAN

Filarmonica „Gh Dima" din Brașov

În cadrul etapei republicane a „Cîntării României" — Ediția a IV-a — Filarmonica „Gheorghe Dima" din Brașov a prezentat la 5 iunie în sala Ateneului Român un concert care a cuprins lucrări de Anatol Vieru, Pascal Bentoiu și George Enescu. O primă audiție : *Comorile din stafidă*, de Anatol Vieru, 12 piese pentru cor de copii și orchestră. Autorul folosește în mod ingenios un ansamblu instrumental redus și corul de copii într-o muzică predominant diatonică, cu formule melodice simple. Copiii, de obicei la unison, uneori în rudimente de polifonie, mai ales în mers paralel și la intervale consonante. O ingenuitate adesea căutată, găsită cu adevărat și numai în claritatea de cristal a vocilor, în intonația *perfectă* a *Cameratei infantis* — condusă de profesorul Nicolae Bica — o formație deja celebră pe mai multe meridiane ale lumii pentru performanțele ei.

Concertul pentru vioară și orchestră de Pascal Bentoiu (1958), o lucrare de referință în creația compozitorului, a beneficiat în interpretarea Mihaelei Martin de un moment de glorie. Un interpret de geniu într-o lucrare dispusă a-i pune plenar în valoare calitățile.

Simfonia I-a în Mi bemol major de George Enescu (1905), momentul culminant, sub toate aspectele, al serii, ne-a demonstrat capacitățile incontestabile ale orchestrei și ale dirijorului ei, Ilarion Ionescu-Galați : un colectiv bine sudat, tînăr și receptiv, capabil de serioase reușite artistice și un dirijor format mai ales în *tradiția* muzicii (românești) contemporane decît în *noutatea* ei (oricît i-am dori-o !). Nu ne pierdem, oricum speranțele (sub soare).

Nicolae BRÎNDUȘ

Tescana

Nu știu ce i-a reținut pe melomanii bucureșteni să păsească scările Ateneului în seara zilei de 13 iunie (zi, într-adevăr, ghinionistă dar, de data aceasta, pentru cei absenți). Poate faptul că se producea un ansamblu din provincie, cvasi-anonim, poate neîncrederea într-o solistă — ce-i drept de peste hotare — fără (re)nume, sau poate programul concertului cu caracterul său uzual, fiecare opus putînd concura cu succes într-un clasament al înregistrărilor discografice. Reticențe ce s-au dovedit neîntemeiate pentru că prestația orchestrei băcăuane nu a stat, nicidecum, sub semnul „provincialismului", solista canadiană a creat momente remarcabile, în altele fiind „salvată" de sonoritatea excepțională a instrumentului său, iar abordarea lucrărilor din program a devansat uzanța (în sensul ei tern). Motive care au fost intuite doar de cîteva

https://biblioteca-digitala.ro

zeci de spectatori veniți să asculte o orchestră camerală compusă din cei mai valoroși instrumentiști ai Filarmonicii din Bacău (aceasta explică, în parte, reușitele ansamblului). Ne-am convins încă o dată că dirijorul Ovidiu Bălan are toate datele muzicalității împregnate firesc într-un cod al temperamentului său, maturizarea interpretativă instaurîndu-se progresiv, odată cu desăvîrșirea acestui temperament. Nu ai niciodată impresia că dirijorul luptă cu sine, totul este creat natural, spontan, chiar și atunci cînd confrați de-ai săi mai strîmbă din nas la cîte un tempo precipitat sau frazare excesivă. Inima lui Ovidiu Bălan bate mai repede, mai intens. Muzica transcende, în urma demersului său interpretativ, într-un spațiu hiperbolic, impresia generală fiind aceea de arondare a parametrilor sonori.

Așa s-au petrecut lucrurile în *Simfonia nr. 29 KV 201* de Mozart în care elementele de stil au fost augmentate fără ca expresia să suporte o mutație esențială, așa după cum supralicitarea metronomică nu a subminat relațiile de cauzalitate dintre evenimentele sonore. Reliefarea sensurilor programatice din suita *Pe Argeș în sus* de Theodor Grigoriu, relevarea contrastelor, a opozițiilor dialectice pe de o parte dintre reliefurile încorporate aceleiași mișcări iar pe de altă parte dintre mișcările lucrării, ne-a înlesnit descoperirea resurselor acestei muzici — adevărată simfonie pentru orchestră de cameră. După cele două simfonii din prima parte a programului au urmat, în partea a doua ...4 concerte. Protagonista *Anotimpurilor* de Vivaldi — Angela Dubeau — este o violonistă în formare — actualmente studiază cu Ștefan Gheorghiu — care a demonstrat certe calități solistice (personalitate, muzicalitate, rezistență) o parte din ele doar previzibile, încă imature (momente de atonie, de inconsistență tehnică și stilistică, sonorități stridente).

Liviu DĂNCEANU

Al XXXI-lea dialog cu publicul

Sfîrșit de stagiune și, totuși, un semn de revitalizare, semn înscris în cuprinzătoarea carte a Festivalului Național „Cîntarea României" : un nou *concert-dezbatere* (al 31-lea ! și este o cifră dinamică, ce îmbie la acumulări...) organizat de „Societatea MUZICA" în colaborare cu Radioteleviziunea Română.

Ne-a atras atenția faptul că acest concert nu a pus accentul pe calitatea de „primă audiție", care, în ultimul timp pare a se fi impus drept criteriu de pătrundere în programele de concert, ci a reluat cîteva piese de muzică de comeră asupra cărora ne-a oferit prilejul de a poposi cu gîndul altfel decît în graba de a defini laconic, de a-ți face o părere (!) despre stil, tendințe, măiestrie, de a poposi, deci, cu o aplecare spre meditația, spre adîncimile fiecărei creații.

Această *formulă* ni se pare adecvată genului de concert-dezbatere, pentru că „problematizarea" nu se face pornind de la un nivel periferic de impresionare — nivel ce intră sau nu în rezonanță cu/la prima audiție a unei lucrări — ci, presupunînd că publicul de referință este același, de la un nivel al *reflecției*, al conexiunilor multiple favorizate de memorie și de timp. Iată-ne în situația de a face asemenea conexiuni...

Madrigalul *Asemenea Patriei* compus de Doru Popovici (și interpretat de soprana Virginia Manu și un grup cameral condus de Radu Cozărescu) este expresia fără cusur a creației sale din ultimii ani. Ajuns prin riguroase epurări și decantări substanțiale acolo unde muzica se învecinează cu liniștea, cu calmul, cu vibrația relaxantă a diatonicului neșovăitor, Doru Popovici își afirmă cu o simplitate dezarmantă crezul. Constanța atitudinii sale, lipsa vreunei strategii de disimulare, trădează siguranța celui care a ajuns la un țărm.

Aș fi preferat, de astă dată, să ascult doar, fără să privesc, *Quasi fuga* pentru chitară de Liviu Dănceanu, pentru că folosirea oricît de rafinatelor trucuri — arcuș, pahar, degetar metalic — (pentru lărgirea — de regulă — a posibilităților timbrale ale instrumentului) *văzute*, alterează audiția prin dezvăluirea unei anume intimități de creație, cînd căutarea ia forma întîmplătorului Rezervele nu stau în fața muzicii, a rezultantei căutărilor timbrale și de abordare complexă a chitarei — muzica adăpostind în penumbră o bogăție de nuanțe nezise încă, rare și tainice.

Reîntîlnirea cu *Răscrucea macilor*, lucrarea Doinei Nemțeanu-Rotaru, a consolidat impresia anterioară, de acută motivație a fiecărui sunet. Zbuciumul tensionat, de anvergură cvasi-expresionistă, crește pînă la altitudinea revelației unui peisaj (natural sau sufletesc), a cărui definire sonoră aduce limpezirea și subțierea dramatismului. Adrian Tomescu, și de astă dată pătruns de *peisajul* din *Răscrucea macilor !*

Pădurencele — compoziția Maiei Ciobanu, a fost, în programul concertului, singura tentativă „curat autohtonă" de cîntare, alegerea naiului ca instrument-mesager fiind o subliniere în plus a rădăcinilor folclorice ale muzicii. Spontană, hrănindu-se dintr-un diatonism umbrit de alunecări semitonale piezișe, monodia se construiește după regula unui epic firesc, lăsînd în urmă-i un ecou de frumusețe necontrafăcută.

Părîndu-mi-se ciudată la prima audiere, ca un răspuns nelămuritor la o întrebare mimată, *Cantopiano* a lui Sorin Lerescu și-a dezvăluit adevărata-i natură și fabulă în interpretarea pe care chiar compozitorul a dat-o lucrării în concertul dezbatere. Muzică de stare, de o densitate substanțială, acordică, cu oscilații brusce de tărie, tensionată și prin adăugarea la ostinatoul monoritmic a vocii, *Cantopiano* este o acumulare lentă, persuasivă, dar nu de *sonorități*, ci de *timp*, acumulare a cărei imprevizibilă stopare este gîndită ca o punctuație șocantă, implacabilă.

https://biblioteca-digitala.ro

...și totuși o *primă-audiție* (excepția !) — *Sonata pentru violoncel „Remember Enescu"* de Marcel Spinei. Fericită situația în care compozitorul își face el însuși auzită creația — Marcel Spinei. Arătîndu-ni-se și în postura, cunoscută și apreciată de violoncelist. Sonata etalează pe spații întinse o viziune sobru dramatică asupra procesului de naștere și modelare a substanței muzicale. Simțindu-și forțele neobosite, compozitorul construiește și acolo unde ar fi putut poposi în odihnă ; ceea ce dă la iveală este însă marcant muzică, venind dinspre tradiția expresiei tematizate, cu vigoare și vibrație autentică.

Să lăudăm măcar în finalul acestor rînduri evoluția solistică a chitaristului Vasile Colțea (uimitor nu atît ca tehnică, ci prin lejeritatea cu care își mînuia instrumentul, pus în situații netipice) și a naistului Cornel Pană (storcînd lemnului esențele cele mai ascunse).

Carmen CÂRNECI

Concert — dezbatere

O remarcabilă inițiativă a Filarmonicii timișorene, demnă de a se generaliza : organizarea unui *concert-dezbatere* care să includă cele mai importante prime audiții de lucrări de compozitori români, interpretate de respectiva formație în decursul unei stagiuni. Se preconizează invitarea, la această manifestare, a criticilor muzicali, a autorilor, a altor factori artistici din țară și din Capitală a Radioteleviziunii, etc.

Desigur, entuziasmul acestei inițiative aparține cu precădere dirijorului și compozitorului Remus Georgescu, actualul director al Filarmonicii „Banatul", care în fruntea unui admirabil colectiv artistic, tînăr și receptiv, ne-a prezentat un concert de înaltă ținută artistică.

Programul a cuprins lucrarea *Monografia comunei Sîrbova* de Anatol Vieru, poemul simfonic *Thalassa* de Mircea Chiriac, cantata *Jertfa* de Vasile Spătărelu și oratoriul *Ecouri* de Remus Georgescu.

Interesul principal al acestui program a fost, indubitabil, varietatea stilistică și stadiul de ultimă oră al preocupărilor componistice ale autorilor interpreți.

Monografia comunei Sîrbova de Anatol Vieru reprezintă o poziție caracteristică a compozitorului în tratarea unei teme, larg răspîndite în muzica ultimilor 10—12 ani în lume și în creația românească, de îngemănare a unui set extins de melodii într-o textură. Școala poloneză a dat un impuls interesant acestor încercări la începutul acestei perioade (neofolcloriste i-aș zice) care și-a găsit un teren fertil, extrem de personal în gîndirea componistică românească de dată ceva mai recentă. În contextul creației — atît de variate — a lui Anatol Vieru cele 70 de melodii folosite se transformă într-un încîntător amalgam de sonorități ale corzilor, de rară finețe...

Poemul simfonic *Thalassa* de Mircea Chiriac reprezintă, fără îndoială, una dintre cele mai recente reușite ale autorului. Închinat „temerarilor mării" (după mărturisirea din program) poemul se situează pe o linie personală post-enesciană, dezvoltînd ample sonorități în cascade pline de dinamism și culoare, rod al unui meșteșug deplin și al unei forțe creatoare în plin avînt.

Dedicat luptelor muncitorilor ceferiști și petroliști din februarie 1933, poemul-cantată *Jertfa* de Vasile Spătărelu, pe versurile poetului ieșean Corneliu Sturzu, dezvoltă în cadrul unui „modalism liber organizat, într-o desfășurare continuă cu variate game de expresie conforme cu textul dat" (după nota de autor) o muzică densă, concentrată, realizată cu o artistică economie de mijloace. Primă audiție *absolută* a serii, ea a beneficiat de o interpretare de calitate în care virtuțile *speciale* ale corului Filarmonicii „Banatul" (dirijor Diodor Nicoară) s-au afirmat cu plenitudine : acuratețe, precizie ritmică, expresie și calitate vocală ; rare asemenea formații pe plan național (și nu numai...).

Desigur împlinirea acestei seri de excepție a constituit-o oratoriul *Ecouri*, versuri Radu Stanca, de Remus Georgescu. Compozitor de distinsă formație, Remus Georgescu este preocupat în ultimii ani de elaborarea unor forme vocal-simfonice ample, matrici în care își toarnă propriile idei și experiențe, urmărind cu consecvență *expresia* și *sensul*, care sînt, fără îndoială, caracteristicile principale ale muzicii sale. Lucrarea este străbătută de dramatism, partea vocală (inegalabilul Pompei Hărășteanu) fiind condusă cu măiestrie spre marile culminații finale ale oratoriului care se rezolvă (admirabil !) pe un acord consonant apărut hieratic din tumultul elementelor dezlănțuite.

În persoana dirijorului Remus Georgescu și a întregului colectiv artistic al Filarmonicii „Banatul" am desprins dragostea autentică, probă, față de patrimoniul muzicii noastre *noi*, care se întregește zi de zi cu capodopere (și cu eșecuri, de ce nu ? — este mersul legic spre mai departe al oricărei tradiții de zi cu zi), plasarea consecventă în actualitatea muzicii contemporane (românești și universale), faptul de cultură. Sînt calități majore, de adîncă semnificație, pe care le-am dori tuturor ansamblurilor de gen ale țării.

Dezbaterile au fost conduse de muzicologul Viorel Cosma.

Muzică contemporană

Ultimul concert al ansamblului „Hyperion" se remarcă prin două idei : ideea „clipei" sugerată de Octavian Nemescu și cea a dialogului dintre muzica românească, engleză și franceză de ultimă oră.

Două inițiative care, în alte condiții decît cele oferite duminică 15 mai la orele 19,30 de Radioteleviziune, o gazdă deosebit de primitoare a acestor manifestări de cultură, ar fi putut beneficia de o asistență mai numeroasă.

Prezintă întotdeauna interes căutările ansamblului Hyperion în zone fie neexplorate ale *muzicii*

https://biblioteca-digitala.ro

(nici măcar „noi" — ale unei muzici dintotdeauna prezente în conștiința umanității ce-și caută *verbul*), fie necunoscute în viața noastră de concert ; sînt acțiuni de pionierat ce continuă să definească prezența acestei formații în perimetrul nostru cultural. Ideea „clipei" — sunet, precedată și urmată de tăcere, pare o metaforă pe care Octavian Nemescu ne-o propune cu asiduitate în ultimii ani. *„Clipele"* sale încearcă poate să definească, incitînd, emanațiile sunetului în acele zone de dincolo de sunet (de gest), care caracterizează oralitatea însăși a comunicării muzicale. În ambianța dată a concertului, „clipele" lui Octavian Nemescu au „comperat" de minune piesele ce urmau a se produce, asigurîndu-i o tulburătoare coeziune. Este de reflectat asupra „clipelor" și asupra zonelor de acces în conștiință a sintagmelor sonorizate ale gestului muzical : cît îmbracă o largă secvență muzicală și ce declanșează „momentul" ? Iată ce ne propune (printre altele) „Hyperion".

Printre altele :

Domaines pentru clarinet solo de Pierre Boulez (Aurelian Octav Popa), o clasică și indiscutabilă întruchipare a esteticii avangardei anilor '50—'60.

Reflecții, de Francis Miroglio, lucrare evident raliată aceleiași direcții ca și

Structuri — Diamorfoze de Maguy Lovano pentru 4 suflători.

Ne-a propus din muzica engleză :

Remembering — pentru violoncel și pian și

Musica de camera — pentru vioară solo și percuție de Nigel Osborne, două piese în care compozitorul alcătuiește fie din obiecte cunoscute, fie regăsite o muzică cu vagi nostalgii (frustrat) desuete.

Spre deosebire, compatriotul său, Paul Patterson — *Trio pentru suflători* își afirmă șansa (unică) într-o alcătuire semiburlească cu prolog și epilog...

Ursa Mare, ca și alte dăți, rămîne piesa de rezistență a programului, datorată lui Iancu Dumitrescu (de neînlocuit timbrul *trombonului* care, ca și clarinetul, apar drept marile descoperiri solistice, hipertimbralizate, ale secolului XX). Iancu Dumitrescu (cu sau fără tobă mare) își propune în ultima vreme și emanciparea fagotului pe care îl întrebuințează într-un mod deosebit de inspirat.

Un concert plin de semnificații și problematică, de reflecție asupra contextului — internațional și național — în care noua muzică se plasează azi (într-un moment caracterizat mai ales prin relativizarea problemelor de stil ceea ce degringolează adesea în kitsch și subcultură). Un cuvînt special de laudă *organistului* Iancu Dumitrescu, care a încheiat cu bravură concertul „Hyperion" cu piesa *Ramificații* de Claude Lefebvre.

Nicolae BRÎNDUȘ

Cvartetul „MUZICA"

De aproape două decenii, cvartetul de coarde „Muzica" înregistrează — în viața noastră culturală, ca și pe arena internațională — o prezență activă și prestigioasă, în pofida unor fluctuații în componență și datorită în întregime neobositului, talentatului său inițiator, violonistul Constantin Costache. În actuala stagiune, ansamblul și-a propus să susțină două concerte „de autor" ; primul a cuprins cvartete celebre de Haydn („Al cvintelor", „Ciocîrlia", „Gluma" ., „Al complimentelor"), al doilea urmînd să fie dedicat unor pagini schubertiene. Cvartetele lui Haydn sînt o școală a măiestriei interpretative ; asupra lor este datoare să revină, periodic, orice formație, oricît de mari i-ar fi performanțele, căci scriitura marelui clasic nu este numai formativă, ci și intens aducătoare de rafinament și perfecțiune. Prin Haydn se obține și prin Haydn se arată omogenitate și mlădiere în sunet, exactitate în tempi și accente, limpezime și unitate în concepție. Aceste trăsături sînt caracteristice cvartetului „Muzica" — Daniel Podlovski, Constantin Costache, Dan Gruia Mitu, Tiberiu Ungureanu. Alura concertantă a primei viori este reliefată în funcție de text (în „Ciocîrlia" îndeosebi), cea de a doua este discretă și eficientă, ca și viola, împreună cu care asigură țesătura interioară a discursului, iar violoncelul se remarcă prin consistența marcării fundamentelor armonice, ca și prin cantilena generoasă (specifică, de altfel, fiecăruia dintre ceilalți membri, potrivit structurii componistice). Cvartetul „Muzica" a vădit în acest concert concepție solidă și cultură stilistică înaltă : echilibru în expresie, tempi adecvați (se știe cît de greu este să alegi „viteza" unui menuet prin raport cu părțile învecinate, condiționată de pulsația ambelor), tehnică de ansamblu (deși Tiberiu Ungureanu apare pentru întîia dată în această formație, experiența sa îndelungată și cultura profesională au făcut ca acest fapt să nu se simtă, ci dimpotrivă). Cvartetul „Muzica" este — s-a demonstrat cu prisosință — unul dintre ansamblurile noastre camerale de frunte, evoluțiile sale atrăgînd prin consistența programelor și cota valorică înaltă a interpretării.

Petre CODREANU

Recital Andrei Tănăsescu

Este o satisfacție, pe care nu o disimulez, aceea de a lua parte la recitalul unui pianist care se lasă bîntuit în toate sensurile de stihia muzicii și îndreptat nu doar spre pîrtia comună tuturor celor ce aspiră la titlul de noblețe de cavaler al clavirului. De cînd îl știu pe Andrei Tănăsescu, mi se pare continuu frămîntat și împărțit între mai multe preocupări ; deși are de mult o faimă de bun pianist, este absolvent al clasei de compoziție a Conservatorului și cu toate că mărturisește dorința de a apare cît mai des pe estrada de concert i se poate întîmpla ca tocmai în momentul solicitării să fie angrenat cu toate forțele în desăvîrșirea vreunei noi lucrări. Am și o amintire proprie în această privință : după ce cîntase excelent, alături de Aurelian Octav Popa, *Invențiunile* lui Ștefan Niculescu într-unul din recitalurile de foyer ale Operei Române, îl rugasem să ia parte la prima audiție integrală a *Muzicii pentru Bacovia și Labiș* de Anatol Vieru ; or — este adevărat că recitalul s-a amînat o dată — în momentul decisiv, Andrei Tănă-

https://biblioteca-digitala.ro

sescu nu visa decît la noua sa operetă, care avea în adevăr să fie reprezentată nu peste mult timp. O experienţă din care mi se pare a ieşit niţeluş *mototolit*, dat fiind că mariajul cu libretul propus nu s-a arătat tocmai fericit. De curînd, i-am văzut numele ca autor al muzicii pe un afiş de nou film românesc — şi m-am bucurat. Este un semn că vocaţia de compozitor îşi dă roadele — şi de altfel Andrei Tănăsescu şi-a început recitalul de la Ateneu cu propria *Sonată nr. 2*.

Din toate acestea reiese că nu este vorba de un pianist obişnuit — chiar dintre cei talentaţi, ci de un muzician complex, care îşi pune probleme, face totul cu pasiune (oare şi corepetiţia de la Operetă ?) şi fără îndoială că *are ceva de spus* în momentul cînd iese pe podium. Ascultînd *Sonata*, mi-am adus aminte de o convorbire interesantă cu Tănăsescu, din care reţinusem că el se menţine cu consecvenţă pe linia unei muzici să-i spunem „universal inteligibile" şi că se fereşte cît poate de unele abstracţiuni nemotivate interior. Într-o masă rotundă televizată, cineva dintre colegii critici (mi se pare Luminiţa Vartolomei) se referea, în ce priveşte *Sonata nr. 2*, la unele înrîuriri ale „zeilor" compozitorului, anume Debussy şi Prokofiev. Asemenea asociere mi se pare îndreptăţită, deşi nu mă prea obişnuiesc cu etichetarea stilistică prea restrînsă. Fapt este că *Sonata* lui Tănăsescu suna a muzică contemporană, chiar dacă nu ultramodernă şi că avea o plăcută concizie, un desen bine conturat şi o anumită proporţionare între ţel şi mijloace, care este spre cinstea creatorului ei.

Ca pianist, Tănăsescu are la îndemînă uneltele virtuozului, se mişcă pe claviatură cu dezinvoltură şi nu pare a avea greutăţi în definirea vizuinii proprii asupra muzicii interpretate. Iar dacă această viziune este foarte particulară şi nu scaldă pe toţi auditorii în propriile lor visuri, făurite odată pentru totdeauna în culoarea familiară şi preferată, lucrul nu mă supără prea mult, pe mine personal. Tănăsescu are o anumită putere de convingere şi o atît de deplină consecvenţă cu ceea ce spune în faţa claviaturii, încît îţi propune cu deplină îndreptăţire să accepţi, poate, şi părerea lui, ştiut fiind că în materie de interpretare muzicală, ca şi teatrală de altfel, nu există doar un singur adevăr. Aşa stînd lucrurile, m-am simţit poate mai puţin jignit ca alţi auditori de faptul că pianistul a suprimat ceva din *angelismul* lui *César Franck* şi că faimoasele *Preludiu, Coral* şi *Fugă* nu au avut acea aură de spiritualitate, acel *Nachklang* cu care ne-a obişnuit, de pildă, un Alfred Cortot. S-ar putea însă ca părerea generală a pianiştilor contemporani faţă de lucrare să fi suferit oarecari modificări — cel puţin după cite îmi amintesc ascultînd discul mai vechi al lui Richter. Deci, chiar dacă îngîndurarea şi elevaţia au fost ceva mai puţin prezente, dacă *concreteţea* redării mai ştergea ceva din indiscutabilul mister al acestei muzici, versiunea semnată Tănăsescu trebuie luată în consideraţie.

Cu totul altfel stau, este adevărat, lucrurile, cînd pianistul *îşi cîntă muzica lui*, adică muzica ce-i stă cel mai aproape, nu chiar pe cea compusă de el — şi astfel *Sonata a III-a* de Prokofiev a cunoscut o redare incontestabil excepţională. Şi prin pregnanţa şi precizia ritmică — dar mai ales prin flexibilitatea, iuţeala îndemînatică, cu care erau parcurse cărările indicate de compozitor, zigzagate, capricioase, urcînd şi coborînd abruptul sonor. *Demonismul* incontestabil al tînărului muzician cred că îşi găseşte un ecou de corespondente rezonanţe în muzica puternicului Serghei — şi poate că odată ni se va oferi satisfacţia unui recital integral dedicat creaţiei maestrului sovietic — *Sarcasmele, Sonata a VI-a, Viziunile fugitive*... S-ar putea crede că îi sugerez lui Richter o schemă de program, dar în fapt sînt convins că Andrei Tănăsescu ar realiza creaţii interpretative de excepţie în asemenea capodopere pianistice.

Din Debussy, fără îndoială că lui Andrei Tănăsescu i-a reuşit cel mai bine preludiul *General Lavine-excentric*, cu amestecul lui de ironie şi vervă caricatural-dansantă, cu privirea maliţioasă pe care compozitorul şi interpretul o îndreaptă şi spre lume, dar poate şi spre ei înşişi ; desigur că *Feuilles mortes*, *La puerta del vino* şi *Feux d'artifices* ar putea fi concepute nu numai mai pictural, dar incluzînd şi un răgaz mai tihnit pentru ca pianistul şi publicul să se bucure de ecourile interioare ale sonorităţilor ; asta, cu toate că nu trebuie să uităm rugămintea adresată pianiştilor de către *Claude de France* — de a nu se scălda într-un anumit *flou* al acordurilor, ci de a păstra netulburate desenul precis şi logica execuţiei.

În fine, în *Appassionata* beethoveniană, Andrei Tănăsescu a mers gradat şi consecvent către culminaţia finalului ; şi cu toate că în concluzia monumentului sonor vijelia ar fi putut fi strunită cu o mînă mai riguroasă, care să diminueze cumva viteza şi deci să accentueze *străşnicia* accentelor să mărturisim că virtejul ne-a antrenat pe toţi în iureşul lui şi că am recunoscut, graţie înzestratului interpret, însuşi tunetul lui Zeus — cutremurul sufletesc iscat de Beethoven.

Alfred HOFFMAN

Ilinca Dumitrescu

Arta Ilincăi Dumitrescu se naşte dintr-un simţ al echilibrului. Cerebralitatea cenzurează sentimentul, care însă, la rîndul său, îşi manifestă prezenţa cu un firesc cuceritor. Nimic ostentativ în cîntul ei. Urmărindu-i evoluţia, numărîndu-mă printre aceia care au avut avantajul de a colabora cu ea pe scenă, cunoscînd-o deci nu numai din stal, ci şi din cel mai propice unghi de vedere, din unghiul partenerului de concert, voi îndrăzni să afirm că in cazul în speţă şcoala înaltă la care s-a format a lăsat o amprentă deosebită, o amprentă tot mai vizibilă pe măsură ce anii trec şi maturitatea se instalează cu autoritate. De altfel, aş spune că şcoala mai ales la maturitate se cunoaşte. Cîţi interpreţi, şi nu dintre cei mai puţin cotaţi, nu ne fac să regretăm, atunci cînd împlinirea lor artistică şi intelectuală s-a desăvîrşit, că primii paşi nu au fost urmăriţi cu severă grijă pentru cucerirea tehnicii, a acestui dat esenţial în existenţa oricărui artist.

Posedînd un arsenal tehnic acumulat cu migală şi convingere, Ilinca Dumitrescu reuşeşte deci să îşi orienteze întreaga forţă spre luminarea capodoperei, actul recreării manifestîndu-se cu linişte dătătoare de

https://biblioteca-digitala.ro

liniște, determinînd o stare comunicativă, ca un povestitor al unor evenimente ce capătă în chip miraculos dimensiunea potrivită, pe măsura apariției lor. Nimic exagerat, nimic scăpat din frîu : construcția, dinainte programată, se conturează și rămîne în memoria ascultătorului, conform voinței interpretului. Dar, dincolo de toate acestea, participarea vine să coloreze și să încălzească sonoritățile, conferind viață și trăire dramatică muzicilor abordate. În *Variațiunile în re major, KV 573* (pe tema *Menuetului Duport*), am descoperit adesea, cu bucurie, lumea personajelor din operele genialului salzburghez, dar și tragismul rareori evidențiat de pianiști în lucrări socotite, cît de greșit, doar drept întîlniri cu virtuozitatea ritmică și melodică, tragism ce apare în cîteva măsuri în aceste *Variațiuni* și care a fost detașat cu o încărcătură emoțională mărturisind înțelegerea subtilă a unui concept dramaturgic ce domină intreaga creație mozartiană.

Sonata nr. 30, în mi major, op. 109 de Beethoven îmi va rămîne ca un moment de referință pentru acest recital. Logica ei a fost relevată cu rară ușurință, prin capacitatea de pătrundere într-o lume în care realul și irealul se învecinează fără bariere, o lume oscilînd între reverie și concreta ciocnire a sonorităților, o lume supusă totuși spiritului constructiv, chiar dacă mereu bîntuită de dorințe romantice ; neignorarea acestui spirit constructiv ni-l redă, cred, pe adevăratul Beethoven, chiar și în opusurile mai tîrzii, și tocmai de aceea, prin disciplina formelor, pe care Ilinca Dumitrescu o impune cîntului său, *Sonata op. 109* ne-a apărut într-una dintre posibilele variante interpretative din sfera foarte restrînsă a autenticului.

Carnavalul op. 9 de Schumann este o lucrare de rezistență pentru pianiști. Stările de spirit se succed și se deosebesc, se deosebesc și se aseamănă, într-o desfășurare în care tehnica nu predomină, dar își proclamă cu aplomb prezența. Ilinca Dumitrescu ni l-a oferit dintr-o singură respirație, într-un arc continuu, preocupată mai ales de impunerea întregului, dar asigurînd fiecărui episod culoarea și existența sa specifică. Cuprinderea globală a fost și aici virtutea revelatorie a decupării detaliului, căci prin ea am reținut clipe ce se numesc *Fluturi, Chopin, Vals german*, ea a asigurat apoteotica desfășurare a davidienilor într-un final impus cu deosebită forță a expresiei.

Vladimir POPESCU-DEVESELU

Hu Xiaoping, Monica Teodorescu și Pompei Hărășteanu

Recitalul de foyer al Operei Române, ce și-a cîștigat treptat dar — se pare — definitiv un numeros public statornic, adunat lunea seara spre a se delecta ascultînd comori ale artei vocale românești și universale din toate timpurile, a trăit la jumătatea lui aprilie un eveniment aparte : evoluția pe podium (acel podium natural, exploatat aici) a unui oaspete de peste hotare. Soprana chineză Hu Xiaoping este cîștigătoarea ediției din 1982 (cea de a XX-a) a prestigiosului concurs „Erkel-Kodaly" de la Budapesta ; inițiatorul, organizatorul și comentatorul recitalurilor de foyer, criticul Alfred Hoffman, a profitat de prezența artistei în țara noastră (cîntăreața a jucat *Boema* la Opera din Iași) pentru a o înfățișa și publicului bucureștean, ca interpretă de arii din opere (în general, însă nu numai). În compania, discretă dar eficientă, a compatriotului său, pianistul Wei Fugen, de la Grétry (cu *Zémire* și *Azor*) la Verdi (*Ernani*) și de la Mozart (*Flautul fermecat*) la Britten (*Peter Grimes*), Hu Xiaoping a parcurs, cu un instinct sigur și o vădită cultură a stilului, o multitudine de școli și epoci, desenînd un crochiu elocvent al istoriei genului liric, văzute prin prisma ariilor de soprană. N-a lipsit, dintre elementele lui, momentul Puccini — chiar cu Mimi din *Boema*, interpretată, cum spuneam, și pe scena de operă, în turneul său în România ; nici — oferită ca bis, la insistențele publicului — „Aria bijuteriilor" din *Faust* de Gounod. Toate aceste piese de referință din repertoriul de soprană lirică, Hu Xiaoping le-a cîntat cu o naturalețe și o simplitate cuceritoare, aparent fără efort, cu acea ușurință pe care o posedă vocea bine studiată — și, firește, cu toate atributele unei alese expresivități ; dar, cum glasul ei are mai degrabă lejeritatea și strălucirea cristalină a sopranei de coloratură, cel mai mare succes l-a obținut totuși, cum era și firesc, în aria Elvirei din *Puritanii* de Bellini. În plus, Hu Xiaoping a lăsat să se-nțeleagă că stăpînește un teritoriu vocal mult mai larg încă, alăturînd operei și oratoriul (*Creațiunea* de Haydn), și liedul (*Trei dorințe ale unui trandafir*, prilejuind astfel contactul cu arta compozitorului chinez Huang Zi), și cîntecul popular (*Izvorașul*, din provincia Yunnan).

Evenimentul acesta a făcut ca, de astă dată, criticul Alfred Hoffman să renunțe la ambițiosul principiu al programelor unitare, construite pe o singură idee și urmărind astfel să lumineze zone anume din tezaurul artei vocale. Inițial conceput ca un recital de lieduri românești, el a rămas la această problematică doar în prima sa parte, susținută de doi soliști ai Operei Române : soprana Monica Teodorescu (acompaniată de Florin Rădulescu) și basul Pompei Hărășteanu (la pian Ina Macarie Birthelmer).

Mai puțin convingătoare în celebrele *Crizanteme* ale lui Sabin Drăgoi (cărora le-a supralicitat teatralitatea, riscînd și pierzînd pritr-un joc excesiv, devenit artificial), Monica Teodorescu a găsit în schimb expresia ideală pentru ciclul *Anotimpurile* ale compozitoarei Carmen Petra-Basacopol, pe versuri de Nina Cassian (inocența copilăriei, în alternanța repetată dintre visare și agitație, dintre evoluția rectilinie și cea frîntă, capricioasă), pentru suavele cîntece simple, voit naive, ale Floricăi Dimitriu (*Întrebare, Frumoasă ești, pădurea mea, De pe-o bună dimineață*) și mai cu seamă pentru ciclul *Iarba timpului* de Diamandi Gheciu, pe versuri de Mariana Dumitrescu (sensibilitatea, profunzimea, forța de trăire și de transmitere, într-o nouă alternanță de stări — de astă dată între dramatic și meditativ).

Egal cu sine însuși, la înalții parametri ai unei arte interpretative dezvoltate cu aceeași dezinvoltură în ambele ei componente — muzicală și actoricească —, Pompei Hărășteanu a fixat temeinic în memoria auditoriului trei epoci importante din evoluția lied-ului românesc : aceea de pionierat, cînd, la

https://biblioteca-digitala.ro

noi, genul abia se contura, desprinzîndu-se de cîntecul popular și de romanță (*Dorule, ortacule* și *Și dacă...* de Gh. Dima) ; aceea — din anii postbelici — de apel la rezonanțele folclorice, reprezentată de un capitol pe nedrept aproape uitat astăzi din opera lui Doru Popovici (*Cîntec vechi* și *Doină*, pe versuri de Șt. O. Iosif), operă constantă în viața noastră de concert, dar cu lucrările etapelor sale ulterioare de creație ; în sfîrșit, aceea strict contemporană, aducînd pentru prima dată în fața publicului două piese ale unui reputat autor de lied, Nicolae Coman (*Zăpada* și *Post mortem*), ce muzicalizează cu har atmosfera stranie a versurilor lui Arghezi și respectiv Ion Pillat — și două piese ale unui debutant, foarte tînărul compozitor Sorin Lerescu (*Amor livresc* și *Declin*, pe versuri de Gh. Tomozei), ce i-au oferit cîntărețului posibilitatea să-și etaleze strălucit expresivitatea în principalele registre unde excelează : umorul, subtil potențat și tragismul, reținut cu noblețe.

Luminița VARTOLOMEI

Valentin Radu

Am avut prilejul să evoc cariera artistică de un vertiginos curs ascendent a tînărului organist Valentin Radu — absolvent din 1979 al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" — cînd am comentat recitalul său cu integrala *Fanteziilor de Bach*, susținut la finele anului 1982 la orga Ateneului Român [1]). Între timp (mai precis în luna mai 1983), Valentin Radu a absolvit cursurile de doctorat la vestita „Juilliard School of Music" din New York, obținînd titlul de „Doctor în musical arts", cu două specialități : în principal orga (profesori Vernon De Tar și Leonard Raver), iar în secundar dirijatul de orchestră (profesor Roger Nierenberg, director muzical al Orchestrei simfonice din Greenwich — Connecticut). În același timp, și-a continuat activitatea de profesor asistent la catedra „Muzică barocă" de la Juilliard și de dirijor al orchestrei de cameră „Bach Players", formată din studenți (unii din ei, absolvenți recenți), cu care a concertat la Carnegie Hall, la Lincoln Center și la Televiziunea din New York. În paralel, Valentin Radu a susținut recitaluri de orgă în diferite orașe americane (New York, Philadelphia, Boston), iar în Europa la catedralele „Notre-Dame" din Paris și „Sf. Ștefan" din Viena, la festivalurile de orgă din R. F. Germania (Trier, Wiesbaden, Altenberg), la Norwich în Anglia etc.

La București, el a revenit cu un program de recital intitulat *Trei secole de aur ale orgii*, de fapt însă *Patru secole*, căci a cuprins lucrări din veacurile XVII (Frescobaldi, Pachelbel), XVIII (Bach, Mozart), XIX (Franck, Mendelssohn-Bartholdy) și XX (Messiaen, Langlais, Duruflé, Albright și Tudor Ciortea). Ca și în 1981, Valentin Radu a folosit, la muzica barocă, o registrație de mare sobrietate, cu timbre argintii la manualul I și cu o linie tematică în *piano* la pedalier, ceea ce a dat interpretărilor sale din Bach o claritate de cristal, atît la *Fuga în sol minor BWV 558*, cît și la secțiunea a doua a dipticului *Fantezia și fuga în sol minor BWV 542*, în timp ce sonoritatea de *organo pleno* a fost folosită doar în prima secțiune, subliniind astfel caracterul ei de toccată cu inserturi polifonice.

Ceea ce ne-a apărut însă nou la acest recital a fost extraordinara afinitate a lui Valentin Radu pentru muzica post-barocă, începînd cu aceea a lui César Franck, care inițiază de fapt renașterea creației organistice a secolului al XIX-lea, ca o sinteză a artei lui Bach și Beethoven, cu un limbaj armonic foarte personal. *Coralul nr. 2 în si minor* (din ciclul de *Trei coraluri*, compus în 1890, în ajunul morții compozitorului) a fost bine ales pentru a reprezenta „momentul franckian", deoarece constituie o confesiune muzicală de mare frumusețe, în formă de passacaglia, pe care Valentin Radu a prezentat-o cu o inepuizabilă fantezie în registrație, de la sonorități „vătuite" la bruște atacuri în *fortissimo* cu ajutorul pedalierului, pentru a încheia Coralul într-o atmosferă de reculegere.

Abordînd creația de orgă a secolului XX, era firesc ca Valentin Radu să înceapă cu Messiaen, care a reînnoit la rîndul lui limbajul instrumentului, reducîndu-i valoarea cantabilă, polifonia orizontală, transparența, abandonate de epigonii romantismului din veacul al XIX-lea. În ultima din cele 9 *Meditații* reunite în ciclul *La nativité du Seigneur*, el a știut să pună în relief esența stilului lui Messiaen, totala libertate a expresiei, neîncetatul aspect improvizatoric, uimitoarea varietate ritmică, melodică și sonoră. Aceeași fantezie în registrație și în dinamică am reîntîlnit-o și la alți doi reprezentanți de marcă ai școlii organistice franceze contemporane, Jean Langlais (n. 1907), cu al său *Chant héroïque* și mai ales Maurice Duruflé (n. 1902), a cărui *Toccata în si minor* — piesa finală a tripticului *Suite pour orgue op. 5* — a fost realizată cu cele mai inedite și neașteptate combinații timbrale și cu o tehnică digitală impecabilă. Cea mai strălucită demonstrație de virtuozitate i-a prilejuit-o însă lui Valentin Radu piesa compozitorului american contemporan William Albright intitulată *Jig for the Feet*, cu subtitlul *Totentanz*, care nu sugerează însă cîtuși de puțin o ambianță macabră, ci doar că lucrarea este de o dificultate „mortală" pentru interpret. Modul în care Radu a interpretat această scurtă *Gigă* destinată de autorul ei — profesor de compoziție la Universitatea „Ann Arbor" din Michigan — execuției exclusive la pedalier a vădit o tehnică uluitoare a picioarelor, datorită căreia a imprimat piesei un dinamism exaltant. Am apreciat și modul în care a fost prezentată *Elegia* de Tudor Ciortea, începută cu o melodie tînguitoare la pedalier, peste care se suprapun elemente ornamentale și salturi între cele trei manuale, pregătind un final impozant în *fortissimo*.

Cîteva zile mai tîrziu, Valentin Radu a fost din nou prezent la orga Ateneului Român, ca solist într-un program care a inclus nu mai puțin de 5 lucrări concertante. Acompaniat de orchestra de cameră a Filarmonicii „George Enescu", dirijată de Mircea Cristescu, el a interpretat două *Concerte pentru orgă și orchestră* de Händel (*op. 4 nr. 3 în sol minor* și *op. 4 nr. 4 în Fa major*), în funcție de ceea ce se știe despre orga händeliană de la Londra, care putea — datorită mecanicii sale lejere și a timbrelor sale nete — să abordeze tempi destul de animați, să

[1] A se vedea revista „Muzica" nr. 1—2/1982.

https://biblioteca-digitala.ro

cultive o articulație precisă și să sublinieze formulele ritmice cele mai diverse. În acest fel au răsunat cele două concerte și în execuția lui Valentin Radu, care a știut să adapteze în folosul autenticității stilistice posibilitățile orgii de tip romantic de la Ateneul Român. Alături de *Concertul pentru orgă (sau clavecin) și orchestră în Do major Hob. XVIII—10* de Haydn (cunoscut și sub forma de concert de pian), programul a inclus și o lucrare cu caracter inedit a lui Mozart, *Adagio și Rondo în do minor KV 617* — scrisă în 1791, anul morții compozitorului — pentru o așa-numită *Glasharmonika* (un instrument „sui generis", compus din diferite vase de sticlă, care erau puse în vibrație prin frecare cu degete umezite), acompaniată de flaut, oboi, violă și violoncel. Pornind de la această partitură originală, E. Power Biggs a transpus-o pentru orgă și orchestră, îmbogățind astfel repertoriul concertant al organiștilor cu un opus mozartian fermecător. În fine, din muzica secolului XX, Valentin Radu a prezentat *Concertul pentru orgă, orchestră de coarde și timpani în sol minor* de Poulenc, la care libertatea absolută a formei ascunde o știință subtilă, deși invizibilă. Această rigoare voalată, îmbinată cu o prospețime miraculoasă a inspirației, conferă lucrării naturaleța care o definește și pe care solistul a valorificat-o cu „brio"-ul său caracteristic. Ni s-au întregit astfel impresiile despre stadiul actual al evoluției artistice a lui Valentin Radu, acest tînăr maestru al orgii, cu un larg orizont muzical și un neobosit spirit de inițiativă, despre care se vorbește tot mai insistent în lumea internațională a muzicii.

Edgar ELIAN

„Crăiasa Zînelor"

Prezentarea în concert a operei lui Henry Purcell *Crăiasa Zînelor (The fairy Queen)* — compusă în 1692 — a însemnat un nou prilej de manifestare publică a formației vocal-instrumentale „Lyra", grupare care, în decursul anilor, a reușit să cucerească în numeroase ocazii aprecierile elogioase ale publicului și criticii muzicale din Capitală. Activînd sub auspiciile Casei de Cultură a sectorului 1 și sub conducerea artistică a prof. Octavia Noaghea, formația a dorit ca, prin concertul la care ne referim, să aducă un omagiu reputatei profesoare de canto, de curînd decedată, Livia Vațianu-Vrăbiescu, cea care a îndrumat în arta cîntului pe mai toate membrele formației, inclusiv pe conducătoarea ei.

Am mai comentat în coloanele revistei „Muzica" manifestările grupării „Lyra", subliniind faptul că, deși compusă din cîntărețe amatoare, avînd alte profesiuni, a abordat întotdeauna un repertoriu elevat, de mare diversitate stilistică și pe care a reușit să-l redea la un nivel remarcabil. Mulți iubitori de muzică au putut lua cunoștință, datorită îndelungatei activități a formației, de lucrări valoroase, adesea mai puțin cunoscute, aparținînd creației preclasice engleze, spaniole, marilor compozitori clasici sau unor compozitori contemporani români și din alte țări. Astfel, cu diverse prilejuri, am putut asculta cicluri de lieduri, duete și terțete vocale, adesea însoțite de mici grupuri instrumentale (vioară, flaut, oboi, ghitară etc.).

De data aceasta, efortul întregii formații s-a concentrat asupra unei singure lucrări ample, de deosebită importanță estetică și istorică, punînd exigențe ridicate în fața fiecărui interpret.

Crăiasa Zînelor este poate cea mai de seamă realizare a marelui compozitor englez (1658—1695) în domeniul operei. Luînd ca libret o adaptare a celebrei comedii shakespeariene „Visul unei nopți de vară", Purcell a scris o muzică plină de fantezie, de variate imagini izvorîte din poezia naturii, din farmecul basmelor populare, din complexitatea stărilor psihologice ale personajelor binecunoscutei feerii. Măiestria, abilitatea componistică a autorului transpare pretutindeni, arta sa de a găsi limbajul muzical adecvat cuvîntului poetic, expresivitatea unor armonii îndrăznețe, libertatea de invenție în utilizarea și combinarea ritmurilor.

Partitura oferă o succesiune de arii solistice, ansambluri vocale, scene de dans, piese instrumentale ; datorită alternării lor, dînd naștere la multiple contraste de tempo, sonoritate, colorit, sentimente variate, lucrarea poate fi ascultată cu interes chiar și în sala de concert, renunțîndu-se la atractivitatea spectacolului teatral-scenic. Auditorul admiră frumusețile strict muzicale ale operei, firește cu condiția ca aceste frumuseți să fie evidențiate cu deplină putere de convingere de către interpreți. Este ceea ce s-a obținut întrutotul la concertul ce-l recenzăm, datorită contribuției tuturor factorilor care au conlucrat la realizarea spectacolului : orchestră, cor, grup coregrafic, soliști vocali. Să menționăm aici și aportul de scurtă durată, dar oferind o mică bijuterie artistică, al actorului Ion Caramitru în prezentarea introductivă a concertului, presărată cu recitări din texte shakespeariene.

Conducerea muzicală a concertului a revenit dirijorului Ludovic Bacs, ca întotdeauna un propagator însuflețit al capodoperelor muzicale mai puțin cunoscute publicului nostru. Sub conducerea sa, orchestra, corul și soliștii au asigurat o realizare unitară operei lui Purcell. Puținele numere coregrafice prezentate, îmbogățind atmosfera imagistică a spectacolului (sub conducerea reputatei maestre Vera Proca Ciortea) ne-au făcut să regretăm totuși omiterea altor scene de dans, cuprinse în partitură. Numerele vocale solistice sau de ansamblu au pus în evidență pe fiecare dintre componentele formației „Lyra", care s-au achitat de sarcina lor de deosebită răspundere cu o deplină siguranță a tehnicii vocale, cu înțelegerea aprofundată a sensurilor expresive ale partiturii.

Seriozitatea și dăruirea cu care s-a pregătit acest grup de cîntărețe amatoare pentru a reda opera marelui englez a asigurat un nivel interpretativ deloc mai prejos de cel al unor cîntăreți de profesie. Să le menționăm aici : sopranele Octavia Noaghea (conducătoarea formației), Georgeta Drimala, Catrinel Papadopol-Vlad, Ileana Rațiu, Elena Stănescu, mezzosoprana Livia Vasiliu ; lor li s-au alăturat cîntăreții profesioniști B. Pancu și V. Sfiea.

https://biblioteca-digitala.ro

Grupul coral, bine pus la punct sub conducerea lui Vasile Tudose și admirabila acompaniatoare Doina Ilioiu-Prodan la clavecin au întregit ansamblul de interpreți valoroși ai operei lui Purcell, contribuind la succesul necontestat al unei seri muzicale care va rămîne în amintirea publicului ca un moment remarcabil al actualei stagiuni.

Radu NEGREANU

Recitalul de pian al clasei profesoarei Ludmila Popișteanu

La Muzeul „C.C. și C.I. Nottara" — devenit, de o bună bucată de vreme, un loc de lansare (dar și de „probă") pentru talentele interpretative tinere — am avut bucuria să ascult un recital — cu alură de „atelier" — al elevilor clasei de pian a profesoarei Ludmila Popișteanu, de la Liceul de Artă „George Enescu" din București.

Urmărind evoluția pianiștilor în devenire — de la cei care abia încep să schițeze gestul pianistic, pînă la cei cărora poți să le întrevezi, deja, personalitatea ce urmează a se contura — am avut, în primul rînd, impresia unui solid spirit de echipă, a unei omogenități în seriozitatea abordării partiturii și a antrenamentului tehnic datorate, firește, metodelor pedagogice — suple, adaptabile și adaptate — ale minunatei profesoare care este Ludmila Popișteanu.

Eșalonul de vîrstă propus de clasa profesoarei, cuprinzător (de la clasa a IV-a la ultima clasă de liceu), nu a impietat asupra calității deosebite a prestației artistice a recitalului ; aceasta, pentru că profesoara își selecționează cu grijă discipolii și le insuflă un spirit de maximă exigență interioară. Consecința : am putut asculta șase veritabile talente în plină ascensiune.

Mădălin Popescu (clasa a IV-a) ne-a oferit (în două mici piese de Händel) măsura unei înzestrări naturale și începutul promițător al unor raporturi tehnicește valide cu claviatura. Olguța Lupu (*Andante cu variațiuni* de Beethoven și *Sonatina* de Silvestri) și Valeriu Ene Rogacev (*32 de variațiuni* de Beethoven, *Balada I* de Chopin și *Toccata* de George Enescu) conturează deja, dimensiunile unor personalități distincte (de interioară finețe O. Lupu, de intempestivă forță V. Rogacev) ce își găsesc în pian mijloacele afirmării lor.

Paul Staicu, clasa a IX-a, cu un program de Bach (din *Clavecinul bine temperat),* Beethoven *(Sonata în Re major)* și *Patru sarcasme* de Prokofiev, impune prin muzicalitate aleasă, surprinzătoare intuiție stilistică a paginilor alese și siguranță tehnică. Aceeași siguranță tehnică (de altminteri, un capitol de la care profesoara Ludmila Popișteanu nu admite — azi, în secolul perfecțiunii tehnice instrumentale — nici un rabat) o manifestă și Oana Toader, clasa a X-a, etalînd cu dezinvoltură și eleganța frazei lucrări de Bach *(Clavecinul bine temperat),* Chopin și Liszt. Aflată în ultima parte a studiului liceal, Ruxandra Donose, cu un substanțial fragment de recital : Bach *(Clavecinul...),* Mozart *(Sonata în si bemol major),* Chopin *(Scherzo nr. 4)* demonstrează soliditatea unei pregătiri îndelungate și lucrative, grefată pe o dăruire și o inteligență muzicală specifice celor înzestrați.

În ansamblu, recitalul de la Nottara mi-a atras adeziunea pentru un stil pedagogic personal și extrem de închegat, ale cărui roade sînt cu totul remarcabile și pentru o echipă de talente deosebite ce se anunță redutabilă în competiția pentru cucerirea piscurilor în arta interpretativă românească.

Fred POPOVICI

Gala tinerilor concertiști" — Craiova 1983 —

În mod cert, manifestările cu caracter concertant organizate de Colegiul Criticilor Muzicali de pe lîngă Asociația Oamenilor de Teatru și Muzică, în colaborare cu Radiotelevizunea Română, se constituie în evenimente de autentică consistență în viața muzicală a țării ; ele reprezintă deja, de mai bine de un an, un fapt notoriu pe care mijloacele de informare a publicului, presa de specialitate le comentează cu viu interes, prelungind în timp, în conștiința noastră, ecoul acestor momente de un specific aparte. Iar specificul acestora constă în faptul că „Gala tinerilor concertiști" — așa cum menționează genericul manifestării — este realizată prin participarea solistică a studenților și a absolvenților din anii din urmă ai conservatoarelor din țară, a laureaților concursurilor naționale și internaționale de interpretare, a celor mai merituoși dintre muzicienii tinerei generații.

Am avut ocazia să menționez în mai multe rînduri, drept o imperioasă necesitate, promovarea tinerilor interpreți în viața muzicală, de asemenea natură încît responsabilitățile acestora să apară sporite atît din punct de vedere cantitativ cît și calitativ. În mod cert, marile angajări, marile eforturi oferă revelații și surprize aparte ; mă refer la pianistele Delia Pavlovici și Miroslava Ghera, la violonista Dorina Mangra, cîteva dintre interpretele ediției integrale a concertelor de Beethoven pentru solist și orchestră, manifestare organizată cu cîteva luni în urmă prin participarea orchestrei simfonice din Ploiești, condusă de dirijorul Horia Andreescu.

De această dată, la Craiova, sub bagheta lui Teodor Costin, Filarmonica de Stat „Oltenia" a găzduit cea de a 9-a ediție a „Galei tinerilor concertiști" ; evenimentul de seamă al manifestării l-a constituit, desigur, prezentarea integrală a creației concertante a lui Johannes Brahms, în perspectiva a ceea ce au reprezentat pentru artist personalitățile lui Bach și Beethoven. Iată, deci, o responsabilitate de specială greutate, responsabilitate căreia tinerii concertiști i-au făcut față cu aleasă dăruire profesională.

Două au fost momentele de proeminență ale actualei ediții craiovene, momente ce au determinat

https://biblioteca-digitala.ro

un îndreptățit interes : este vorba de prezența Cristinei Anghelescu și a lui Mihai Ungureanu în *Concertul pentru vioară în Re major* și, respectiv, cel de-al II-lea *Concert pentru pian și orchestră în si bemol major* de Brahms. Remarcabilă a apărut, în cazul Cristinei Anghelescu, susținerea egală și fermă a marelui edificiu brahmsian ; interpreta dispune de o abordare metodică a discursului muzical, fără a oferi, deocamdată, relevația unei exteriorizări spectaculoase sau a unor meditații profunde ; bunul gust, supravegherea atentă denotă existența unei educații violonistice de temeinică fundamentare.

Aflat într-un moment diferit al evoluției sale artistice, pianistul Mihai Ungureanu probează o eficientă corelare între claritatea gîndirii sale interpretative și natura complexă a mijloacelor pianistice ; este vorba de un autentic proces de maturizare artistică, interpretul impresionînd prin natura constructivă de mare anvergură a demersului său pianistic ; căci, să nu uităm, partitura acestui concert brahmsian devine problematică chiar pentru concertiștii de mare experiență.

În cadrul realizărilor deosebite ale manifestărilor de la Craiova, să menționăm prezența sobră a flautistului Matei Corvin, în cea de a doua *Suită* de Bach ; a fost o realizare de împlinită calitate obținută în deplina conștiință a datelor stilistice ale muzicii. Pianistul Covacs Sandor atrage atenția prin natura sensibilă și elegantă a evoluției sale în primul concert pentru pian și orchestră de Beethoven ; este vorba de o eleganță a gîndirii ce implică claritate și elocvență. Elocvența constructivă, tradusă printr-o judicioasă exploatare a resurselor expresive ale sunetului, s-a putut observa și în cazul realizării *Dublului concert în la minor, pentru vioară, violoncel și orchestră* de Brahms ; Roxana Dură este o violonistă ce își struneşte incisivitatea temperamentală, iar Rodin Moldovan posedă un cînt violoncelistic generos în frazare și în sunet. *Dublul concert în re minor pentru oboi, vioară și orchestră* de Bach a fost realizat de Iulian Rațiu și Leontina Marcu în spiritul unei atente colaborări ce viza, în egală măsură, caligrafia frazării și calitatea tonului. Ca și în cazul altor manifestări similare, „Gala tinerilor concertiști" realizată de această dată la Craiova, a relevat două aspecte pe care le considerăm pe cît de fundamentale, pe atît de corelate în procesul evoluției tinerilor noștri interpreți. Am în vedere calitatea științific fundamentată, larg recunoscută, a învățămîntului nostru artistic ; în actuala ediție au participat, printre alții, studenți ai conservatoarelor din București și Cluj-Napoca, tineri interpreți proveniți de la clasele de măiestrie conduse de Ștefan Gheorghiu, Aurel Marc, Victoria Nicolae, Octavian Rațiu, Dorel Pașcu. Dar, corelat cu acest aspect, trebuie avută în vedere responsabilitatea coordonării pe mai departe a evoluției tinerilor muzicieni, după momentul absolvirii Conservatorului ; căci, chiar actuala ediție craioveană a acestor manifestări a relevat — în cazul unor absolvenți înzestrați cu certe calități, tineri ce hrănesc îndreptățite speranțe — o insuficientă cunoaștere a propriilor resurse, o eronată interpretare a acestora.

Dumitru AVAKIAN

Tineri interpreți la Iași

Stagiunea muzicală 1982—1983 a prilejuit deseori publicului ieșean contactul cu tineri și foarte tineri soliști instrumentiști. Ne vom opri asupra unei manifestări muzicale a tinerilor interpreți, găzduită vineri 3 iunie de Filarmonica „Moldova", manifestare ce a reprezentat de această dată concertul săptămînal al Instituției. Soliști : Florin Melinte (clarinet, anul I Conservator, Iași), Mălina Dandara (vioară, elevă în clasa a VII-a, București) și Anuș Cividian (pian, anul III Conservator, Iași).

Ca interpret al *Concertului în La pentru clarinet și orchestră* de Mozart, Florin Melinte a dovedit o matură înțelegere a textului, demonstrată prin frazare impecabilă, printr-o pătrundere pe plan afectiv și temperamental a stilului mozartian în două dintre coordonatele psihologic-muzicale ale acestuia : jovialitatea, dezinvoltura și lirismul calm, reținut. Realizarea artistică deosebită a părții a II-a a opusului mozartian s-a datorat atît autenticei trăiri muzicale a solistului cît și acompaniamentului sensibil, receptiv al orchestrei.

Al doilea moment al programului l-a reprezentat *Concertul pentru vioară și orchestră în sol* de Max Bruch, interpretat de tînăra violonistă în vîrstă de 13 ani, Mălina Dandara. Complexele cerințe expresive, dificultățile tehnice apreciabile n-au intimidat-o pe Mălina Dandara. Ea se află pe drumul ascedent al acumulărilor tehnice și interpretative, drum pe care, după concerte de Bach și Mozart, interpretate în colaborare cu alte filarmonici, Bruch reprezintă o etapă necesară, în prezent depășită cu succes prin realizarea unei adevărate versiuni de concert. A impresionat marea putere de susținere muzical expresivă a frazei puternic tensionată încă din cadența introductivă (este uimitoare pentru un copil capacitatea de redare a dramatismului), deosebita finețe în exprimarea lirismului dens al părții a doua, tonul cald, nuanțarea fără cusur dar mai ales dezinvoltura, marea siguranță tehnică din final. Ceea ce se impune atenției în mod deosebit este realizarea tehnic-muzicală de excepție, care a avut în vedere atît conturarea marilor arcuri melodice, crearea formelor sonore cît și finisarea celor mai mici detalii tehnice și expresive. Echilibru, putere de stăpînire a propriilor emoții și, în consecință, capacitate de control asupra cîntului. Sînt calități care alături de cele strict muzicale pot susține ascendența artistică a tinerei violoniste.

Pianista Anuș Cividian, pe care am ascultat-o în finalul concertului cu *Do minorul* de Beethoven, a demonstrat o reală muzicalitate, preocupare pentru acurateţea stilistică și largi posibilități tehnice. Lipsa experienței scenice și (poate) insuficiente repetiții cu orchestra au condus însă la un rezultat sonor nesatisfăcător, atît în ce privește dozarea sonoră cît și asamblarea ritmică pian-orchestră. Aceste scăderi aparțin desigur momentului, calitățile muzicale evidente ale pianistei fiind o chezășie a viitoarelor apariții pe scena de concert.

https://biblioteca-digitala.ro

De remarcat forma deosebită în care s-a prezentat orchestra, sensibil receptivă la sugestiile dirijorului Ion Baciu, care a urmărit, a susținut și a amplificat cîntul tinerilor interpreți.

Laura Otilia VASILIU

DEVA

La Deva s-a desfășurat a doua ediție a Festivalului muzicii de cameră. De la început trebuie să remarcăm că în județul Hunedoara nu există instituții muzicale profesioniste care să promoveze această muzică — nu există filarmonici, orchestre simfonice sau operă — dar există un public iubitor de o astfel de muzică, așa încît, hotărîrea luată în urmă cu un an, de către Școala generală nr. 8 (cu clase de muzică), de Comitetul de cultură al municipiului și de sindicatul Învățămînt — Deva, de a iniția și programa anual această manifestare este bine venită și primită într-o zonă industrializată, deci dezvoltată.

Dacă la prima ediție (26.05.1982—29.06.1982) cei ce au susținut în exclusivitate programul festivalului au fost instrumentiști — cadre didactice ale Școlii generale nr. 8, iată că la actuala ediție (27.05.1983—13.06.1983) și-au confirmat prezența și interpreți de pe alte meleaguri : din municipiul Hunedoara — de la Școala generală nr. 4 — și din municipiul Cluj-Napoca — de la Conservatorul de muzică „G. Dima" și de la Liceul de muzică.

Repertoriul propus audiției în cadrul recitalurilor a fost alcătuit în general din piese de factură preclasică, clasică și romantică ; muzica contemporană și cea românească (instrumentală) au fost mai puțin reprezentate.

Dintre interpreți s-au detașat prin măiestria execuțiilor : lect. univ. Petre Baciu (violoncel) și lect. univ. Alecsandrina Dăianu (pian) de la Conservatorul clujean, profesorii Enikö Szigheti (vioară) și Mihaela Gavriș (pian) de la Liceul de muzică din Cluj-Napoca ; profesorii Virginica Hanganu (vioară) și Ana Duțică (pian) din Hunedoara precum și profesorii Octavian Negreanu și Angelica Dărvășan, din Deva. De asemenea, un aport deosebit la reușita festivalului l-au reprezentat și formațiile dirijate de prof. Nicolae Iacobescu — Corul de cameră al Direcției sanitare, Deva, profesoara Doina Hotea — corul Școlii generale nr. 8 și grupul vocal al sindicatului învățămînt Deva și prof. Octavian Negreanu — dirijorul Orchestrei de cameră al Sindicatului Învățămînt, Deva. Nu putem să nu subliniem probitatea profesională a muzicologului Ana Bohancu care a comentat programul recitalurilor într-un limbaj de specialitate dar accesibil publicului.

Închiderea festivalului a revenit Orchestrei de cameră care, prin excelenta interpretare a repertoriului abordat (Vivaldi, Bach, Händel și Paul Constantinescu) a confirmat încă o dată că acordarea premiului I la ediția a III-a a Festivalului național „Cîntarea României" nu a fost întîmplătoare ci rodul muncii serioase a membrilor formației. De altfel, orchestra — formată în principal din cadre didactice de la Școala generală nr. 8 — se bucură de un real prestigiu și constituie una din „piesele" de bază ale programelor-spectacole organizate în municipiu.

Am dori, ca ținînd seama de cele arătate mai sus (aliniatul întîi !) instituțiile artistice din țară să fie mai receptive la invitațiile făcute de a participa la festival, nu de altceva dar exceptînd cîteva situații cînd cei vizați n-au răspuns cu solicitudine chemării organizatorilor, publicul a fost destul de numeros și mai ales interesat — interes stîrnit (și) de evoluțiile foarte bune ale instrumentiștilor care au prezentat un repertoriu „pus la punct"... chiar dacă condițiile de sală nu au fost, uneori, decît mulțumitoare.

Corneliu BOGARIU

CRONICA DISCULUI

Disc omagial Ciprian Porumbescu

Casa de discuri ELECTRECORD se înscrie în acțiunile anului omagial „Ciprian Porumbescu" printr-un disc de referință, ce reunește — în interpretări prestigioase — lucrări instrumentale cunoscute sau mai puțin cunoscute ale compozitorului. Această inițiativă meritorie este menită a face cunoscută publicului larg, meloman, opera lui Ciprian Porumbescu, compozitor patriot și revoluționar, precursor al școlii muzicale românești din secolul XIX, melodist prin excelență, a cărui creație vibrează pe coarda sensibilă și limpede a muzicii poporului său.

Discul omagial „Ciprian Porumbescu" (ST-ECE 02179) cuprinde pe fața întîi binecunoscuta și mult apreciata *Baladă pentru vioară și orchestră,* în interpretarea violonistului Ștefan Ruha, acompaniat de Filarmonica din Cluj-Napoca dirijată de Emil Simon, precum și *Rapsodia română pentru orchestră* (orchestrație realizată de Constantin Bobescu), interpre-

https://biblioteca-digitala.ro

tată de Orchestra simfonică a Radioteleviziunii române dirijată de Paul Popescu. Cele două formații simfonice ale țării se întrec în a sublinia bogăția melodică a lucrărilor, cu deosebită forță de expresie, la care se aliază căldura timbrală a violonistului Stefan Ruha, cu vibranta pasiune interpretativă ce îi este proprie.

Fața a doua a discului este înregistrată cu un număr de șapte piese pentru pian din creația camerală a lui Ciprian Porumbescu, de care marele public are mai puțină cunoștință, dar care nu este lipsită de aceeași substanță melodică de proveniență populară.

Primele patru piese : *Nocturna, Hora detrunchiaților, Peneș Curcanul* și *Zîna Dunării* sînt interpretate de pianistul Cristea Zalu, cu măiestrie și sensibilitate evidențiind expresivitatea muzicii cu o deosebită naturalețe.

Se cuvine a semnala aici o inadvertență între indicația care apare pe mapa discului și una dintre piesele pentru pian interpretate de Cristea Zalu. Ea este *Nocturna op. 17*, cunoscută sub denumirea de *Souvenir de Nervi*, dedicată domnișoarei Emilly de Poppen și nu *Nocturna Tempi Passati, op. 19*, dedicată Berthei, cum se notează în prezentare (Viorel Cosma).

Ultimele trei piese pentru pian înregistrate pe disc : *Hora Brașovului, O dimineață pe Timpa* și *Bătrînească* sînt artistic interpretate de pianistul Gabriel Amiraș care le subliniază cu delicatețe frumusețile.

Prezentarea discului pune la dispoziția publicului meloman o amănunțită informație asupra vieții și creației compozitorului Ciprian Porumbescu.

La realizarea acestui disc omagial au participat cu merite evidente redactorul Adriana Velincov Dan — pentru acuratețea înregistrării STEREO — și graficianul Valentin Săhleanu — pentru grafica simplă dar evocatoare a mapei. În concluzie, un disc așteptat și binevenit în discoteca fiecărui iubitor de muzică.

Mihaela MARINESCU

Coruri celebre din opere

De-a lungul anilor, realizările artistice ale Ansamblului Armatei s-au impus ca valori stabile ale stagiunilor muzicale românești. În aproape patru decenii de activitate, acest Ansamblu a participat la desfășurarea unor semnificative evenimente muzicale, constituindu-se într-o prezență activă, cu un repertoriu deosebit de vast, de la creația oglindind tematica specifică, a cîntecului patriotic și ostășesc, la mari pagini din literatura muzicală națională și universală. Adesea ecoul concertelor susținute de ansamblu a stăruit în memoria melomanilor, arta interpretărilor demonstrînd de fiecare dată o neobosită dorință de a răspunde pozitiv încrederii acordate de public. Din marele repertoriu al Ansamblului Armatei s-a realizat, de curînd, o selecție muzicală cu o tematică oarecum aparte. Corurile din opere, care alcătuiesc sumarul discului editat de Electrecord, au răsunat adesea în concertele Ansamblului, făcînd să strălucească frumusețea unor glasuri de calitate remarcabilă, bine îndrumate de maeștrii aflați la pupitrul dirijoral. Apariția discului se constituie astfel într-un act de cultură care arată nivelul de preocupări și largul orizont al activității ansamblului.

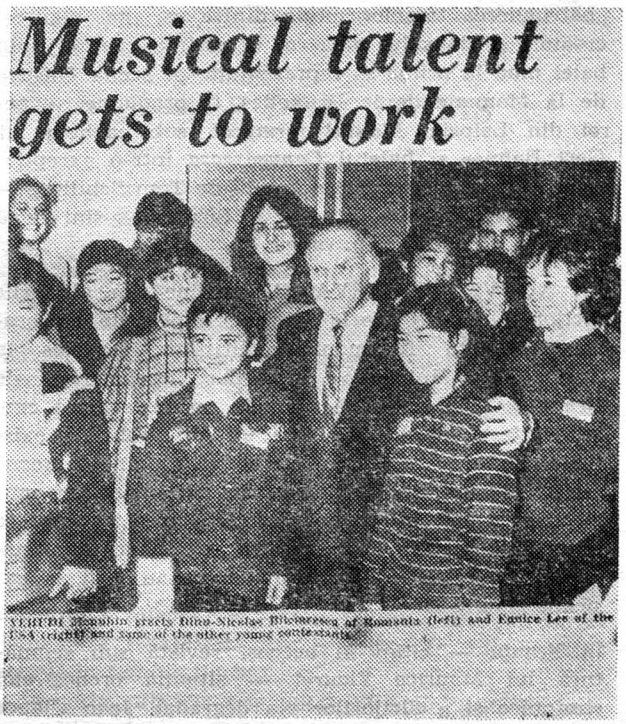
Enumerarea paginilor celebre din opere, alese pentru disc, este în sine o demonstrație, mai ales dacă ținem seama că dirijorul Sergiu Eremia, secondat de maestrul de cor Gheorghe Popescu și-au propus interpretări în limba originală, pentru respectarea cît mai fidelă a sensurilor partiturii. Majoritatea corurilor aparțin muzicii clasice (*Fidelio* de Beethoven) și romantice (*Freischütz* de Weber, *Olandezul zburător* de Wagner, *Faust* de Gounod, *Carmen* de Bizet, *Nabucco, Trubadurul și Ernani* de Verdi). Acestor pagini de recunoscută celebritate li se adaugă două fragmente din muzica de operă rusă, mai puțin cunoscute (*Demonul* de Rubinstein și *Sadko* de Rimski Korsakov), precum și două coruri din *Ion Vodă* de Gheorghe Dumitrescu. Deci, o autentică panoramare a momentelor în care corul ocupă un loc solistic în spectacolul de operă. În munca de realizare a înregistrărilor, poate mai mult decît în cea de pregătire a spectacolelor, grija pentru calitatea sonoră, pentru stil în frazare și nuanțare, pentru acuratețea dicțiunii, impresionează. Aceasta chiar atunci cînd avem de-a face cu transcripții pentru cor bărbătesc, așa cum se întîmplă cu corurile lui Gh. Dumitrescu, *Trubadurul* de Verdi și *Carmen* de Bizet (transcripții de Dinu Stelian) sau cu *Nabucco* de Verdi (transcripție de Sergiu Sarchizov). Ascultîndu-i, este greu de imaginat originalul, atît de autentică și captivantă este expresia corală adoptată. În compania orchestrei Ansamblului, strălucirea frazelor, incisivitatea declamatorică tipică pentru operă se evidențiază. Iată condițiile care argumentează succesul de necontestat al discului, adăugînd celebrității paginilor alese, caratele de calitate ale interpretării.

Grigore CONSTANTINESCU

https://biblioteca-digitala.ro

Iată încă un discipol al școlii violonistice românești, distins cu un premiu la un concurs internațional. Este vorba de tînărul Dinu Bilciurescu, elev în clasa a VI-a la Liceul „George Enescu" din București, elev al clasei de instrument îndrumate chiar de tatăl său, profesorul Nicolae Bilciurescu. Concursul la care ne referim este, atît prin noutatea sa — între 1 și 10 aprilie 1983 s-a desfășurat la Folkestone, în Anglia, prima ediție a Concursului internațional de vioară YEHUDI MENUHIN — cît și prin nivelul cerințelor, al materialului impus concurenților, încă o ocazie de îndîrjită confruntare pe tărîmul muzicii, pentru cei mai tineri instrumentiști. Concursul este deschis concurenților ce se încadrează în două categorii de vîrstă — pînă la 16 ani și între 16 și 20 de ani. Pe bază de casete înregistrate trimise în prealabil, dintre cei 86 de concurenți înscriși, doar 50 au fost admiși pentru a participa efectiv la competiție. Condus de însuși celebrul violonist și pedagog Yehudi Menuhin, acest concurs se detașează net de alte manifestări de acest gen (vîrstă) prin dificultatea pieselor dintre care concurenții trebuie să-și aleagă repertoriul ce va fi prezentat în fața unui juriu, acesta format din personalități de seamă ale vieții muzicale internaționale. Ca o supremă recunoaștere și prețuire față de școala violonistică românească, încă de la prima ediție a acestui concurs, violonistul și dirijorul Ion Voicu a fost invitat să facă parte din acest juriu.

Concurentul Dinu Bilciurescu, la cei 12 ani și jumătate ai săi, s-a prezentat în concurs cu lucrări de Tartini, Novacek și Dvořak pentru prima etapă și cu *Concertul* de Max Bruch însoțit de *Variațiuni pe o temă de Corelli* de Tartini/Kreisler pentru etapa a II-a. Dintre cei 24 de candidați de la „grupa mică" doar jumătate au promovat în etapa a II-a, în finală. Au fost acordate șase premii, notate de la I la VI și două premii speciale de egală valoare. Competiția a fost — spre surprinderea tuturor — clar dominată de violoniștii de origine asiatică — China, Japonia — mulți dintre aceștia însă, elevi ai școlilor americane sau europene. Nivelul de profesionalism pe care aceștia l-au impus acestui concurs de tineri artiști în devenire i-a determinat pe unii membri ai juriului să asemene competiția cu altele de mulți ani consacrate, cum sînt Concursul „Flesch" sau chiar „Ceaikovski" ! Cu atît mai meritorie este performanța tînărului elev român de la Liceul bucureștean care a cîștigat unul dintre premiile speciale ale juriului, alături de malaesianul Michael Loh. Premiile I, II, III și V au revenit Chinei, Premiul IV Angliei și Premiul VI Statelor Unite ale Americii. Premiul I la grupa seniorilor a fost atribuit tot unui reprezentant al școlii violonistice chineze. „Celui mai tînăr dintre noi cu admirație și cele mai bune urări de succes pentru viitor" sînt caldele cuvinte pe care „marele" Yehudi Menuhin le-a scris cu fermecata sa mînă pe diploma înmînată românului Dinu Bilciurescu. Apariția pe posturile de televiziune engleze au sporit popularitatea micului artist (acompaniat la pian de profesoara Ileana Busuioc). Reușita sa trebuie lucid apreciată la justa ei valoare. Iar nivelul ridicat al competiției, seriozitatea pregătirii participanților trebuie să dea școlii violonistice românești imbolduri pentru noi performanțe. Dinu Bilciurescu a dovedit deja că acestea pot fi atinse.



Cristina SÂRBU

https://biblioteca-digitala.ro

Globul muzical

Videografia tinde să cucerească piața muzicală, comentează revista LE SPECTACLE DU MONDE (nr. 249) și își probează spusele cu foarte intensa difuzare a cîtorva noutăți : *Anotimpurile* de Vivaldi, solist, dirijor și comentator — Yehudi Menuhin ; decoruri — Norman Peryman. „Iată o fericită împletire a muzicii, a textului și a imaginilor menită să sporească trăirea muzicală". „Bejart — timpul în balet" este titlul altui film video care prilejuiește „pătrunderea tainelor unuia dintre cei mai viguroși creatori ai dansului modern, urmărirea genezei unui balet pînă la prima sa reprezentație pe scena Théâtre de la Monnaie de la Bruxelles. O producție a operei din Leipzig, *Flautul fermecat*, sub bagheta lui Gert Bahner și baletul *Cenușăreasa* într-o excepțională viziune coregrafică semnată de Tom Schilling — un spectacol vivace, cu haz și farmec — sînt două realizări video de prim rang.

LE NOUVEL OBSERVATEUR reține din gîndurile dirijorului Carlo Maria Giulini, exprimate cu ocazia turneului filarmonicii din Los Angeles la Paris (cu integrala lucrărilor orchestrale de Brahms) : „O orchestră nu este un instrument cum se pretinde adesea. Ea este un ansamblu de existențe umane care trebuie să aducă cu sine în scenă experiența lor ca existențe umane... Dacă pentru muzică ar trebui să renunț la viața mea ca om, ca bărbat, aș înceta să fac muzică, pentru că fără experiență proprie cum să înțelegi ce au vrut să exprime geniile ?"

În Franța — citim în aceeași revistă sub semnătura lui Maurice Fleuret — situația orchestrelor simfonice și a dirijorilor s-a degradat. Jean Claude Casadesus declară, după un ciclu de concerte Wagner susținute cu Orchestra națională pe care o conduce de cîtăva vreme : „80 de dirijori francezi sînt șomeri și nu se poate face nimic în anii următori pentru că, între altele, ne lipsesc orchestrele... avem de pildă flautiști și n-avem cordari ; nimeni nu se gîndește aici la echilibrul necesar între nevoile țării și procesul de instruire și formare a instrumentiștilor".

La Festivalul de la Bergamo, una din atracțiile recentei ediții a fost — după cum comentează Duilio Courir în CORRIERE DELLA SERA — pianistul iugoslav Ivo Pogorelich, cel care a stîrnit interesul lumii muzicale în urma scandalului iscat de maniera sa interpretativă la concursul Chopin de la Varșovia. La Bergamo a cîntat sonate și preludii de Chopin precum și un capriciu și o baladă de Brahms. „Un cînt superb. Pogorelich știe să smulgă tastelor toată gama posibilă de nuanțe și culori sonore de la pianissimii cei mai neverosimili pînă la vulcanicele explozii de fortissimi. Pare un descendent direct al lui Horowitz... și totuși, pe alocuri, fantezia sa este prea descătușată, interpretările fiind extrem de personale".

Cea de a 46-a ediție a Maiului muzical Florentin a fost inaugurată cu spectacolul *Tannhäuser* în regia lui Klaus Michael Gruber, discipol al lui Georgio Strehler și sub bagheta bulgarului Emil Ceakarov. Tot în CORRIERE DELLA SERA, despre acest muzician cunoscut și la noi : „intens dinamic, cu forță de expresie, dar care n-a reușit să pună îndeajuns în evidență profunzimile muzicii wagneriene. Poate și pentru că în distribuție a figurat un singur interpret cu adevărat mare — Hermann Prey în rolul lui Wolfram".

Opera din Zürich a deschis Festivalul de la Schwetzingen cu *Mitridate, Rè di Ponto* sub bagheta lui Harnoncourt, în regia lui J. P. Ponnelles. „Un spectacol — notează FRANKFURTER ALLGEMEINE ZEITUNG — fidel spiritului estetic promovat la Zürich, care de altminteri a stîrnit îndelungi discuții, anume prin acel nou mod de a asculta, în care asincronismul este cuvînt de ordine, în care fiecare sunet este dinamizat. Harnoncourt promovează dicțiunea perfectă a muzicii. Urechea este silită să recepționeze concomitent diferitele planuri, ceea ce, atunci cînd este cizelat cu măiestrie, este minunat".

Deși dispunînd doar de jumătate din bugetul anilor trecuți, festivalul de Mai de la Wiesbaden, comentează Gerhard Rohde în același cotidian vest-german, a reușit să ofere în deschidere spectacolele Operei din Neapole : *Somnambula* de Bellini și *Forța destinului* de Verdi. „Ceea ce bucură, mai cu seamă la acestea este dovada că opera ca atare înseamnă totuși întîi de toate cînt și muzică și nu trăiește doar printr-o filtrare modernă a textului și prin inspirația regizorală. Viziunea regizorului Sandru Sequi estetizează acțiunea doar încorporînd-o perfect stilului muzicii. În rolul titular din *Somnambula* — Lucia Alberti, personalitate scenică veritabilă, atît datorită apariției ca atare, cît și unui glas perfect pus la punct, cu o coloratură de broderie, în același timp capabilă de maximă expresivitate gravă, dramatică. Pe scurt, o cîntăreață fenomenală în curs de rapidă afirmare".

Două înregistrări pe disc datorate lui Glenn Gould sînt pe larg analizate de cunoscutul cronicar Gerhard R. Koch în FRANKFURTER ALLGEMEINE ZEITUNG, într-o cronică semnificativ intitulată „Sfîrșitul — un început nou". Este vorba de *Variațiunile Goldberg*, înregistrate în 1955 (primul disc al lui Gould) și în 1981 (ultima sa înregistrare). „Prima înregistrare este singulară prin virtuozitatea sa extremă dar nu sportivă, prin care se realizează o transparență, o limpezime unică, cu irizații de umor chiar, dar și un prag al sfîșierii interioare, de tăcere fără limită — variațiunea a 25-a —, de neînchipuit". Ultima înregistrare „la care a purces cu intenția de a verifica corespondențele aritmetice între temă și variațiunile ei, prezintă aceeași miraculoasă agilitate și suplețe dar mai are ceva în plus : tema se desfășoară mai larg ca și cum fiecare sunet îl caută pe următorul în necunoscut ; aria de la sfîrșit pare cuprinsă de sfîrșeala parcurgerii celor 30 de metamorfoze... Glenn Gould a reușit, printr-o modificare de tendință și schimbare de accente, să se înalțe pe sine și a conferit o calitate nouă acestui opus".

Corina JIVA

https://biblioteca-digitala.ro

DE PESTE HOTARE

MONUMENTA MUSICAE ANTIQUAE EUROPAE ORIENTALIS

În zilele de 21—24 mai 1983 am fost invitat în Polonia de conducerea Filharmoniei Pomorska din Bydgoszcz, pentru a participa la conferința organizată în vederea pregătirii Festivalului și Congresului *Musica Antiquae Europae Orientalis* din anul 1985 și pentru stabilirea liniilor directoare privind editarea, în cadrul acestui Festival, a unor lucrări muzicale deosebite, definite sub titulatura : *Monumenta Musicae Antiquae Europae Orientalis.*

Conferința s-a ținut la Radziejowice, într-un palat baroc situat la 42 de km. depărtare de Varșovia. Au fost invitați specialiști în domeniul muzicii vechi bizantine și în acela al muzicii vechi occidentale, și anume : Miloš Velimirović (S.U.A.), Jorgen Raasted (Danemarca), Dimitrije Stefanović (Jugoslavia), Gregorios Stathis (Grecia), Elena Tonceva (Bulgaria), Titus Moisescu (România), Iuri Keldiș (U.R.S.S.), Willem Elders (Olanda), Arnold Feil (R. F. Germania), Eberhard Zumbroich (R. F. Germania), Karl-Heinz Viertel (R. D. Germană) și Jitka Snižková (Cehoslovacia) — cărora li s-au adăugat gazdele : Anna Czekanowska, directoarea Institutului de muzicologie din Varșovia, care a condus de altfel lucrările conferinței, Andrzej Szwalbe, director al Filharmoniei Pomorska din Bydgoszcz, Eleonora Harendarska, director muzical al Festivalului din Bydgoszcz, Irena Poniatovska, Andrzej Chodkowski, Jerzy Morawski, Wojciech Domanski, Jozef Scibor, Katarzyna Morawska și Marcela Erigina.

Andrzej Szwalbe a prezentat un raport explicativ, insistînd asupra a două aspecte mai importante :

a) Pregătirea celei de a VI-a ediții a Festivalului și Congresului *Musica Antiqua Europae Orientalis* de la Bydgoszcz din anul 1985 ;

b) Lansarea colecției de *Monumenta Musicae Antiquae Europae Orientalis.*

Festivalul și Congresul *Musica Antiqua Europae Orientalis* va avea loc la Bydgoszcz, în perioada 10 — 13 septembrie 1985 și se va desfășura sub ideea rolului pe care l-au avut Athosul și Monserratul în dezvoltarea artei și culturii medievale în Europa Orientală. În acest sens vor fi orientate atît comunicările cît și repertoriul formațiilor corale și orchestrale ce vor apărea în concertele Festivalului.

În ce privește comunicările participanților la Congres, acestea urmează să fie trimise la Bydgoszcz pînă la 30 decembrie 1984, spre a putea fi tipărite în volum.

S-au fixat secțiile de comunicări și dezbateri : secția de muzică bizantină va fi condusă de Miloš Velimirović și Dimitrije Stefanović ; cea de muzică occidentală de Willem Elders și Arnold Feil.

Cît privește cea de a doua problemă dezbătută în Conferința de la Radziejowice, aceea privitoare la viitoarea ediție de *Monumenta Musicae Antiquae Europae Orientalis*, s-au precizat următoarele :

Colecția va avea trei mari serii :

— *monumenta*
— *transcripta*
— *subsidia*

În seria de *monumenta* (și nu *documenta*, noțiune căreia i se acordă aici o sferă de cuprindere diminuată) vor fi incluse numai facsimile, însoțite de un studiu introductiv și de aparatul critic necesar.

În seria *transcripta* vor fi acceptate numai transcrieri în notație lineară.

În seria *subsidia* vor putea să apară : studii, monografii, cataloage, bibliografii, antologii, precum și alte materiale adiacente.

Nu vor fi acceptate decît manuscrise inedite, datate pînă la 1800.

Titus MOISESCU

Manifestare dedicată lui Ciprian Porumbescu la Roma

La Accademia di Romania din Roma a avut loc în luna mai o manifestare artistică consacrată compozitorului Ciprian Porumbescu, cu prilejul împlinirii a 130 de ani de la naștere și a 100 de ani de la moartea sa.

În cadrul acestei manifestări, compozitorul și muzicologul Roman Vlad a pus în lumină aspecte ale creației lui Ciprian Porumbescu, relevînd particularități ale artei corale, instrumentale și în muzica de operetă, iar profesoara Elena Tipuriță-Scopel a evocat viața și opera muzicianului celebrat, prezentînd totodată cu o formație corală piese de Ciprian Porumbescu.

Manifestarea s-a bucurat de o caldă apreciere din partea publicului.

https://biblioteca-digitala.ro

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

NICOLAE BRÎNDUŞ

PORTRAIT

„Si composer signifie aller plus loin que l'emploi tautologique des formes préexistentes et — comme acte créateur — faire appel au potentiel qui assure à l'homme la dignité d'être apte à connaître alors asurément, composer est moins „assembler" que, plutôt, „sélectionner" des objects sonores dans le but de réaliser les connexions et les exigences de la substance musicale".

Helmut Lachenmann

Fred Popovici

Nicolae Brînduş peut être considéré comme l'exemple du compositeur de la seconde moitié du XX[e] siècle : connaisseur et expérimentateur des principales tendances qui ont marqué l'innovation sonore, théoricien de son pro-

pre chemin en même temps que des phénomènes qui l'entourent, il reste avant tout l'explorateur de ses intuitions et le produit d'une école de composition en pleine ascension au cours de la période que je viens de déterminer.

Pour étudier sa musique, j'ai eu recours à une solution proposée par le compositeur même : à savoir la séparation de son oeuvre musical *par anneaux d'évolution*. Cette délimitation ne doit cependant pas être entendue comme une superposition diachronique de visions esthétiques et de groupages de codes techno-stylistiques abordés à tour de rôle et sitôt abandonnés après les avoir épuisés. Car Nicolae Brînduş a créé simultanément des oeuvres relevant d'anneaux différents (dont on peut néanmoins saisir la note stylistique et le caractère de code dominants), de même qu'il a ajouté ultérieurement des compositions à tel anneau qu'on croyait abandonné. C'est pourquoi le terme d'anneau d'évolution doit être envisagé à travers le prisme suggéré par Roland Barthes, en vertu duquel l'introduction d'une stratégie sémio-sémantique ne doit pas barrer les „voix" de certaines autres ; ce n'est donc pas de l'ecclectisme que nous propose la musique de Brînduş, mais un mouvement désinvolte, dépourvu de préjugés, diachronique et synchronique à la fois, parmi des signaux informationnels propres ou adoptés.

Enoncés ci-dessous dans une terminologie suggérée par le compositeur, ses anneaux d'évolution sont les suivants : 1. folklorique ; 2. sérielo-dodécaphonique ; 3. modal ; 4. recherche structurale de l'improvisation collective (cycle *Phtorà)* ; 5. phase de passage d'une technique stockhastique au théâtre instrumental (par la filière de l'analyse de la théorie du timbre musical et des paramètres du phénomène acoustique).

Le filon chronologique n'étant pas, comme je l'ai dit, obligatoire, je commencerai mon analyse par l'anneau sérielo-dodécaphonique. La première raison (sur deux) de cette option c'est qu'il est le seul, peut-être, à se circon-

https://biblioteca-digitala.ro

scrire temporellement d'une façon „classique", dans le sens qu'il n'a plus produit d'oeuvres spécifiques *après* les années '60 [1] et n'a plus exercé, ultérieurement, que des répercussions diffuses, „métaphoriques". La seconde raison sera démontrée à la fin de l'examen des compositions relevant de cet anneau.

Au centre de celui- ci se place l'opéra-pantomime *Logodna* (Les Fiançailles), datant de 1964—67, composé d'après le poème *Strigoii* (Les Revenants) de Mihai Eminescu. Y sont encore inclus : la *Sonate pour deux pianos* (1963) et *Trois pièces pour orchestre* (1964).

Logodna représente en premier lieu une possible modalité d'envisager la relation texte-musique dans le périmètre d'une optique contemporaine. On y trouve l'option d'une extension sémantique du poème à l'opéra (l'extension devant être comprise en tant que déduction „métaphorique" du processus de production musicale à partir d'un texte littéraire, à savoir de la stratification paradigme/syntagme).

Le paradigme dans lequel évolue la stratégie de Nicolae Brînduș est le suivant :

- texte poétique
  - vocabulaire (sphère „poétique", historiquement reconnue comme telle.)
  - syntagme poétique romantique (indéterminisme sémantique, métapho re réalissée à un degré élevé
- texte musical
  - vocabulaire (sériel intégral)
  - syntagme sonore structuraliste (homogénéité des codes micro/macrostructure)

Logodna comprend deux grandes sections : la première se constitue comme une „mise en abîme" (structure qui annonce une autre, plus ample, par l'élaboration partielle de codes et de stratégies) de la suivante, la „Fugue", qui englobe — par la récupération d'une fonction historiquement bien définie — un essai d'exhaustion dans la production sémio-sémantique.

Cette première section correspond au premier tiers du poème éminescien (à remarquer, en passant, que le chiffre 3 sera d'une importance patronymique dans la structuration de l'oeuvre : il y aura trois orchestres — avec trois choeurs — qui formeront l'appareil phonique de l'opéra et l'on insistera sur la division ternaire des micro- et macrostructures etc.).

Le texte littéraire fonctionne en premier lieu comme facteur distributif dans l'établissement des „dissimilitudes sur l'axe horizontal des contiguïtés" (N. Ruwet *sensu),* ce qui veut autant dire qu'il „organise" la forme de l'ouvrage (entendant par forme le résultat du fonctionnement, à différents niveaux hiérarchiquement distribués, de codes génératifs).

La conséquence pratique du caractère diégétique du premier tiers du poème est la division de la première section de l'opéra en fragments distincts, chacun portant l'empreinte d'un type d'événement dominant dont l'occurence est décelable avec précision.

Voici la segmentation diégétique du texte poétique :

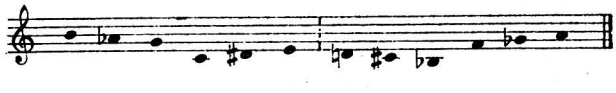
1. Veillée d'Arald auprès du cercueil de sa fiancée ; 2. Présentation de celui qui veille (Arald) ; 3. Impact de la rencontre d'Arald avec sa bien-aimée ; 4. Cérémonie de l'enterrement de la princesse.

La première section de l'opéra comprend 5 segments. L'introduction sur le plan de la musique — comparativement au „plan" littéraire antérieur — d'une structure supplémentaire s'explique facilement par des raisons purement musicales, car celle-ci — en fait le premier segment de l'opéra — est censée exposer la série de base de l'oeuvre [2].

Voici la segmentation de la musique :

1. Exposition de la série de base — des *faisceaux sonores* [3] (rappelant la technique de Luigi Nono) instrumentaux (notamment graves) et choraux (voyelle a) ; 2. *Récitation* (non-rythmée), sur bande de magnétophone, de la première et deuxième strophe du poème (correspond au premier moment du texte) ; les faisceaux sonores montent du registre grave au moyen et atteignent un climat local (de facture homophone) et „retombent" ensuite comme densité et registre ; 3. *Récitation* rythmée (toujours sur bande magnétique) : c'est la description du personnage qui veille ; les faisceaux sonores deviennent de brèves exclamations homophones, au niveau de chaque orchestre, et polyphoniques au niveau du *tutti ;* 4. *Transformation* des exclamations en notes répétées („coups de feu") sur le fond de la récitation rythmée qui se poursuit sur la bande : c'est le troisième moment du texte avec un second climat intérieur, également homophone ; 5. *Apparition* du choeur chanté (prolongement du troisième moment littéraire et le quatrième du même texte) et reprise de la récitation rythmée avec les faisceaux sonores du début.

[1] Cet anneau coïncide d'ailleurs avec le moment européen de l'expansion de la musique sérielle intégrale, comme un manifeste de l'affranchissement de l'expressivité musicale des avatars du néoclassicisme, rhétorisme etc.

[2] Ex. 1

[3] Le syntagme souligné représente l'événement sonore dominant, emblématique, de chaque segment.

https://biblioteca-digitala.ro

Par une simple confrontation des deux groupes de segments (littéraires et musicaux) on se rend compte qu'il s'agit de transferts métaphoriques du premier groupe au second :

1. La structure diégétique du texte poétique suggère un discours sonore réalisé par l'emprunt (de type „estafette") d'une quantité d'information, emprunt opéré par un segment à celui qui le précède (Ex. : faisceaux 1—2 ; récitation 2—3 ; etc.).

2. La structuration temporelle du texte littéraire (insertion du passé par l'entremise de la mémoire affective au coeur des événements du présent) suggère, en contrepoids de l'idée d'un flux continu, celle de rupture, d'interférence d'événements (Ex. : les faisceaux deviennent des exclamations, celles-ci se transforment en „coups de feu" etc. ; on peut y voir aussi l'évocation du type beethovénien de développement par élimination, forme par excellence de manifestation du concept de développement en musique).

3. Enfin, la première section purement musicale — bien que phénoménologiquement elle vienne en premier — peut elle aussi être „extraite" de la fonction diégétique du texte littéraire : pour être perçue, cette fonction doit apparaître comme quelque chose de différent, comme un „accident" par rapport au temps antérieur dépourvu d'événements. Or, cette inactivité, cette suppression du temps qui „appelle" le drame ultérieur, est parfaitement suggérée par les faisceaux sonores du début.

Afin de compléter le tableau de l'anneau sériel-dedécaphonique dans la création musicale de N. Brînduş, je m'attarderai quelque peu aussi sur la *Sonate pour deux pianos*. Elle réalise une connexion entre deux principes compositionnels : celui, traditionnel, de la grande forme européenne et celui, plus récent, de la conception de la micro- et macrostructure selon des codes analogues ou même identiques. Cette composition relève d'un contexte stylistique propre à la musique est- et centreuropéenne de l'après-guerre où confluent le structuralisme d'origine schönbergienne (voire wébernienne) et les modèles bartókiens (de souche modale-folklorique) sur l'arrière-plan du principe même de la grande forme. La technique d'accumulation des cellules engendrant le paradigme, mais tout autant le syntagme des hauteurs rappelle celle de Lutoslawsky (voir, par exemple, la *Musique funèbre pour cordes* de ce dernier). L'esprit sériel le plus rigoureux s'y trouve filtré à travers la tension d'intervalles spécifiques, propres à la pensée modale, qui, dans le cadre de l'ensemble des douze tons, se donnent la réplique. Voici un exemple extrait du commencement de la *Sonate pour deux pianos* où le demi-ton et la quarte augmentée engendrent (tout comme chez Lutoslawsky) des dessins mélodiques.*

Je disais au début de mon exposé qu'il existe deux motifs en vertu desquels j'entendais entamer mon analyse de la création musicale de N. Brînduş par l'anneau sériel-dodécaphonique. Le premier vient d'être montré. Le second se laisse entrevoir seulement en méditant quelque peu sur son opéra *Logodna :* on y trouve en effet une propension du compositeur vers le métalangage dès qu'il s'agit d'un travail sémio-sémantique au niveau du langage sonore. Ce métalangage dans la perspective duquel Brînduş essaie de prendre conscience de soi-même et, à la fois, de se saisir de la relation entre l'interprète virtuel avec ce „soi-même" de même qu'avec son propre „moi", établit dans *Logodna* l'ordonnance d'une très stricte technique (le sérialisme intégral) en fonction des connotations d'un sens littéraire et d'un autre qui, en principe, serait inadéquat au langage choisi sur le plan stylistique et philosophique. Le compositeur réalise ainsi une disponibilité de son texte musical, laquelle représente d'ailleurs la dimension caractéristique de sa création. Tout son arsenal de production de signes poursuit la transgression de l'objet sonore déterminé, de l'opus clos, avec des relations univoques entre le créateur — l'interprète — le public.

L'anneau d'évolution modal renferme des oeuvres bien connues du compositeur, homologuées et, comme telles, entrées dans le patrimoine des valeurs de la musique roumaine actuelle. Il s'agit des *Şapte psalmi* (Sept psaumes) — sur des vers de Tudor Arghezi, 1969 —, ainsi que des cantates *Inscripţie* (Inscription), 1969 et *Domnişoara Hus* (Mademoiselle Hus), 1968.

La dernière, sur les vers du poète Ion Barbu, fera l'objet de quelques considérations techno-stylistiques concernant l'anneau d'évolution respectif.

Là encore, je le signale, le fait musical se déclenche à partir d'un texte littéraire ; le compositeur procède par degrés par rapport à celui-ci, le paradigme de sa démarche étant le suivant :

1. Un premier poème du poète (zone sémantique tenant de la sphère du pittoresque balkanique) ; intercalation d'un autre poème du même poète avec une zone sémantique relevant de la rigueur de la forme.

Texte musical modal (dont le vocabulaire couvre la zone géographo-spirituelle du premier poème).

La dichotomie rigueur — improvisation correspond à la dichotomie textuelle littéraire.

2. Un texte littéraire composé de fragments (dont celui du milieu est substitué par l'„ars poetica" de *Din ceas dedus* (Déduit de l'heure).

Une forme musicale mosaïquée (structures juxtaposées).

3. Expansion du texte littéraire (comprenant toujours plus entièrement la zone évoquée).

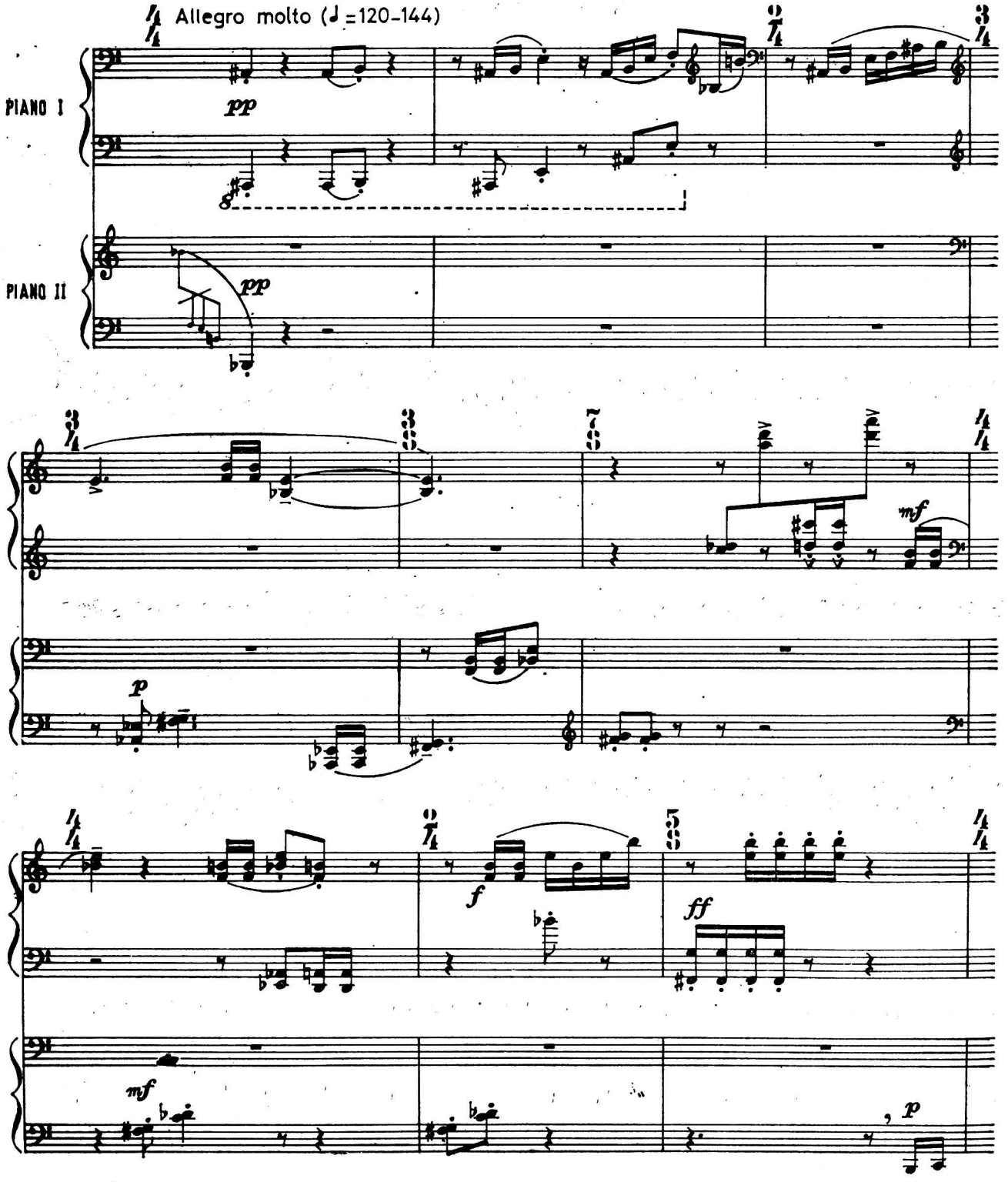
Accroissement du facteur improvisation (parallèlement à une rigueur structurale inapparente).

* Voir la page suivante

https://biblioteca-digitala.ro

SONATA PENTRU DOUĂ PIANE

I

NICOLAE BRÎNDUȘ

https://biblioteca-digitala.ro

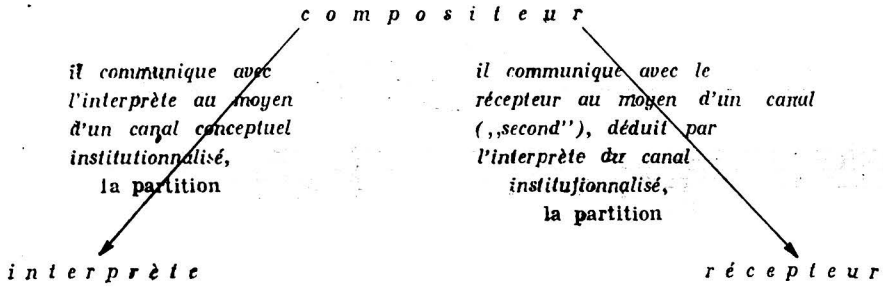
Du point de vue strictement compositionnel, dans *Domnişoara Hus*, N. Brînduş reprend quelques uns de ses procédés spécifiques (rencontrés dans des compositions antérieures) et en cristallise d'autres, devenus ultérieurement ou à la même étape créative des constantes de sa musique. De la première catégorie relève la distribution „stéréophonique" (voir *Logodna*) de l'ensemble vocal-instrumental. Le compositeur se montre préoccupé de spatialiser le son, de réaliser des volumes avec ses paramètres (hauteur, timbre, mode d'attaque). De la seconde catégorie, l'aspect le plus remarquable en est l'élaboration d'un certain arsenal de procédés d'improvisation dont les principaux „outils" sont: l'emploi de valeurs approximatives, tout comme dans la musique folklorique ; l'élaboration d'un groupage de hauteurs, à l'intérieur duquel l'exécutant peut se mouvoir à sa guise en effectuant divers choix, avec des résultats hétérophones au niveau de la grande structure ; enfin, la liberté offerte à l'exécutant d'établir soi-même ses propres codes pour aborder les sections plus grandes de l'oeuvre, ce qui amplifie de manière immédiate le rôle de ce dernier dans la configuration de la forme.

Envisageant l'mprovisation, on touche à l'un des problèmes clés de la pensée créatrice de N. Brînduş ; il est, de ce point de vue, l'un des musiciens contemporains ayant exploré le plus systématiquement la relation texte compositionnel — acte d'interprétation. Sa démarche se partage entre une recherche théorique de la question (ainsi que, par ailleurs, l'atteste aussi sa thèse de doctorat soutenue en 1981) et toute une section de sa création musicale, en l'espèce le quatrième anneau d'évolution énoncé au début de cette analyse. Evidemment, dans l'étude structurale de l'improvisation, Nicolae Brînduş est loin de s'être arrêté au cycle *Phtorà* (1968—1971), mais c'est en nous attardant sur celui-ci que nous arriverons à mettre en plein jour ses idées essentielles concernant les relations inhérentes entre (je cite de sa thèse de doctorat) „le texte et l'interprétation, la structure et la lecture, l'oeuvre close et l'oeuvre ouverte, la compétence et la performance dans l'acte (l'exécution) musical, les degrés de «grammaticalité» du texte et les degrés de «grammaticalité» de la performance interprétative etc.".

C'est, tout d'abord, une parfaite orientation de Brînduş dans la sphère de la pensée de composition européenne des années '70 qu'atteste son cycle *Phtorà*. Et quand je dis „orientation", j'entends *exactement* ce que ce terme signifie, à savoir : découvrir sa propre position par rapport au milieu culturel environnant.

Au point de vue strictement phénoménologique, les textes réalisés par Brînduş prouvent le recours — tout personnel — à la pensée aléatoire sous ses multiples facettes (on pourrait même affirmer qu'il s'essaie à une synthèse des modalités d'approche) : texte-composition, graphisme, live-électronique.

Comme idée, le cycle part d'une révision du triangle compositeur-interprète-récepteur — révision qui, en dernière instance, représentera l'acte créateur même de Brînduş. Voyons en premier lieu les côtés du dit triangle (et n'oublions pas que l'étude de l'oeuvre d'un compositeur n'étant pas — uniquement — un problème de sociologie du message de l'acte musical, le triangle respectif est envisagé, ici, *à partir* du compositeur vers les deux autres facteurs) :

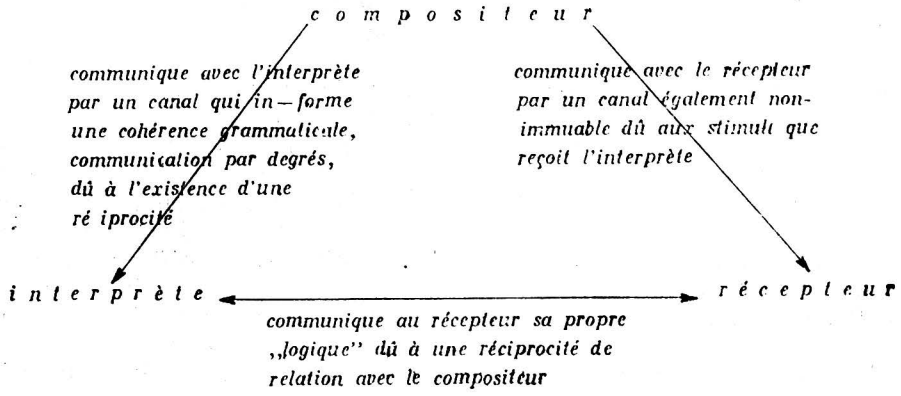

compositeur
il communique avec l'interprète au moyen d'un canal conceptuel institutionnalisé, la partition
il communique avec le récepteur au moyen d'un canal („second"), déduit par l'interprète du canal institutionnalisé, la partition
interprète
récepteur

Le schéma ci-dessus nous montre qu'un résultat chargé (aussi) d'affectivité — soit la communication du compositeur au récepteur — se transmet par un canal chargé (aussi) de rationalité, dénommé *partition*. En d'autres mots, celle-ci doit contenir un maximum de dénotation des signes utilisés afin d'obtenir un maximum de connotation dans le psychique du récepteur. Or, le facteur perturbateur (subjectif) dénommé interprète substitue le problème par un autre *partiellement* équivalent, à savoir : que le canal dénommé partition *doit* contenir un maximum de cohérence grammaticale-informationnelle des signes utilisés (c'est à l'interprète, notamment à son affectivité et à son intelligence, que re-

https://biblioteca-digitala.ro

vient la tâche d'élaborer les stratégies „locales" de cette cohérence) afin d'obtenir un maximum de *potentiel* de connotation chez le récepteur.

Le problème de l'improvisation étant ainsi énoncé, le triangle de la relation créateur-interprète-récepteur se présente sous le graphique suivant (toujours *à partir* du compositeur)


c o m p o s i t e u r
communique avec l'interprète par un canal qui in-forme une cohérence grammaticale, communication par degrés, dû à l'existence d'une ré iprocité
communique avec le récepteur par un canal également non-immuable dû aux stimuli que reçoit l'interprète
i n t e r p r è t e
r é c e p t e u r
communique au récepteur sa propre „logique" dû à une réciprocité de relation avec le compositeur

Par conséquent, le cycle *Phtorà* poursuit l'ouverture de la relation triangulaire ci-dessus vers la réciprocité ; dans le même temps, Brînduş essaie une hiérarchisation (au niveau des principes) des méthodes par lesquelles cette démarche peut se matérialiser. Voyons de quelle manière se structurent ces méthodes dans chacune des relations du dit triangle.

Le compositeur transmet à l'interprète des groupages de procédés techniques aptes à le faire aborder la matière sonore (que celle-ci soit déterminée *a priori* ou qu'elle soit „confectionnable" par l'interprète) ; ces procédés s'échelonnent hiérarchiquement depuis la simple énumération de quelques règles de parcours du texte, le choix des moyens de production du son etc., jusqu'à l'intégrale construction de l'acte musical par l'interprète — à ses propres dépens — sans doute après qu'il se fût pénétré intérieurement de certains principes de fonctionnement gouvernant cet acte, généralement valables.

A son tour, l'interprète communique au compositeur de possibles (nouvelles) voies d'accès à la matière sonore et à des modalités (nouvelles également) pour rendre celles-ci sémantiques, ces voies se constituant elles aussi dans une hiérarchie allant de l'emploi de procédés inédits à l'instrument respectif jusqu'à l'ambiguïté de la limite où se départage la contribution de chacun des facteurs (compositeur/interprète) dans l'acte du message à communiquer.

Le compositeur transmet au récepteur des signaux chargés de sens à des degrés divers, dont la hiérarchie va de la structuration de l'oeuvre en tant que somme virtuelle de variantes possibles (autant de versions d'interprétation que le récepteur est à même de capter), jusqu'à la transformation de l'acte musical même dans une variante plus ample, celle de la connaissance du monde environnant (à partir d'ici, la ligne conduisant à un *certain* théâtre instrumental est directe).

Le récepteur, répondant aux *stimuli* reçus, communique avec le compositeur par la voie de ses réponses, hiérarchisées dans une multitude d'aspects, depuis la simple réaction sensorielle à l'audition jusqu'à l'établissement d'un dialogue avec le compositeur, chacun de ces facteurs (récepteur/compositeur) contribuant à part égale au procesus de création d'une *cohérence* sémantique.

C'est de cette manière que prend forme une conception dynamique de la création musicale (dans le sens qu'elle vise à transgresser les limites entre les participants à la production et à la réception, «l'accueil», de l'acte musical). Une conception pareille ne saurait cependant ne pas tenir compte de la coordonnée historique, diachronique, de toute création artistique, autrement dit de *l'impact* de l'évolution chronologique (l'histoire) du langage (et du métalangage) musical sur la cohésion intérieure de l'acte musical même.

Le cycle *Vagues* exploite les phénomènes qui se produisent à la marge (ou en marge) du son, depuis les composantes physiques comprises entre le non-son (silence, bruit etc.) et le son, et jusqu'à l'intégrale des gestes convergeant vers et pour le son, à la lumière des devenirs issus de la pratique musicale européenne (ou extraeuropéenne) des derniers siècles. Deux conséquences s'en suivent : d'une part, la minutieuse radiographie de *l'histoire* du processus de production du son, d'autre part une recherche théorique des mécanismes engendrant le dit processus. La première conséquence se materialise dans une vaste capacité de compréndre la totalité des timbres et de structurer les paramètres sonores. La deuxième se manifeste dans une ouverture de la

https://biblioteca-digitala.ro

performance musicale vers l'acte théâtral. Voyons-les tour à tour.

L'oeuvre intitulée elle-même *Vagues*, pour 5 instruments et percussion (1972), la première du cycle de ce nom, est explicite quant à la première conséquence ; l'„histoire" de cette composition a comme point de départ la naissance du son (musical) — en tant que corps physique existant dans la musique européenne, mais aussi en tant que syntagme — du plasma primaire du silence et du bruit à la limite de l'audible.

Le phénomène nous est présenté sous une forme métaphorique, parce que ce plasma même n'en est pas un de nature chaotique, fortuite : les bruits et les silences du début de la composition sont *organisés*, par conséquent ils indiquent déjà une décision qui va orienter leur sens.

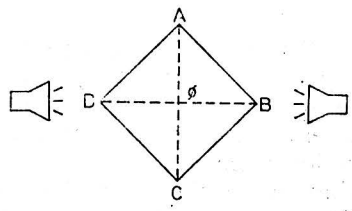
Ils articulent un espace, un cadre abstrait qui, virtuellement, contient la musique. L'expérience renvoie (en esprit) à la fameuse démonstration du linguiste américain Noam Chomsky, selon lequel la cohérence grammaticale (le degré d'organisation du langage) ne dépend nullement de l'existence réelle de certains sens du vocabulaire sur lequel ceux-ci exerceraient leur action : on peut en effet créer des phrases parfaites du point de vue grammatical en utilisant des mots dont le sens n'est pas homologué par la pratique de la langue respective.

Cela veut dire que *Vagues* envisage pour commencer la *seule* idée de cohérence grammaticale, la *seule* possibilité de structurer un (futur) axe musical. Suit, tout naturellement, l'apparition des éléments aptes à produire la conversion graduelle des bruits (= préhistoire des sons) en objet physique (= „héros" de l'histoire du son). Cette mutation repose sur une exploitation fort élaborée des possibilités de timbre, qui efface, ou tout au moins rend ambiguë, la frontière séparant le bruit du son. Il est fait usage dans ce but d'une technique pointilliste afin d'éviter le risque de gestes de mémoire historique de la part de l'auditeur. Le terrain du son proprement dit, une fois acquis, pose d'emblée le problème du métalangage qui ratifie son organisation (sa cohérence) grammaticale. Là encore, Brînduş fait appel, en toute conscience, à la réduction pointilliste de souche sérielle. On évite ainsi une somme de connotations qui pourraient être suggérées à l'auditeur dans telle ou telle couche stylistique de l'histoire musicale. *Vagues* représente une composition construite intégralement sur la logique intérieure de la naissance du son dans le plasma du non-son ; l'ensemble des timbres couvre tout le spectre sonore, entre le bruit et le son harmonique pur.

Je disais tout-à-l'heure que la seconde conséquence de la démarche théorique de Nicolae Brînduş est l'ouverture de l'acte musical vers un acte théâtral. Mais au fond, qu'est-ce que ce dernier ? C'est la brèche entre le plan de l'exprimé (le texte dans son acception la plus large) et le plan de l'exprimable (le geste en tant que traduction du texte respectif).

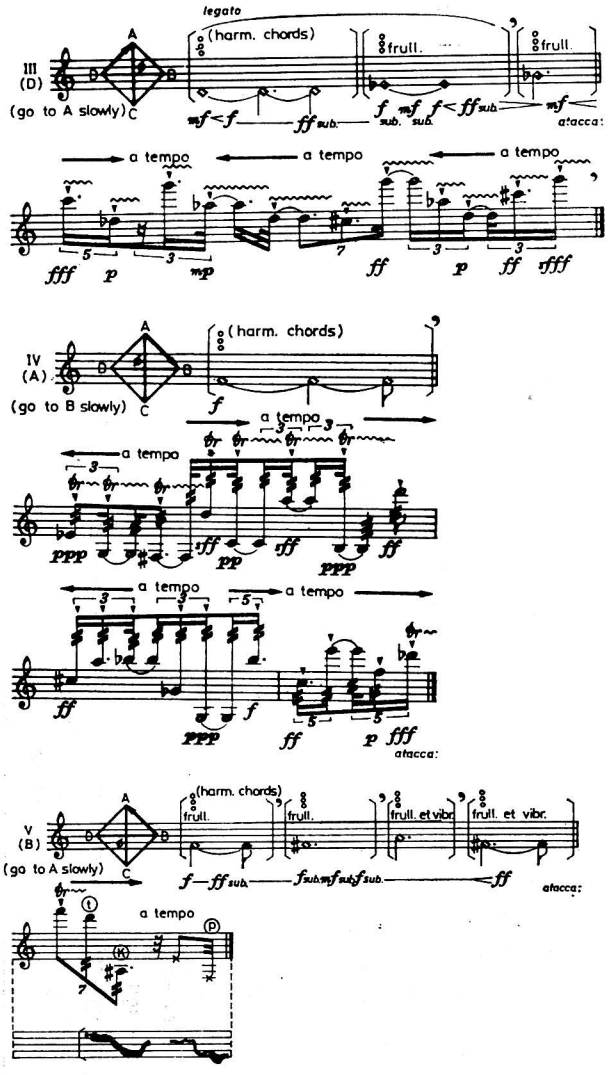
L'acte théâtral se produit chaque fois que cette faille est assez profonde pour comprendre un abord (lucide) du deuxième plan (dans le temps même qu'il se produit), afin de développer au maximum et dans les meilleures conditions le premier. Du point de vue musical, l'acte théâtral se produit seulement par la prise de conscience de l'interprète de sa condition de messager de l'expression au moment même qu'il *produit* des objets sonores. Or, dans le cas de la musique, l'interprète produit le fait expressif en exerçant son action sur un ensemble d'„objets" sonores, soit l'instrument. De même que l'acte théâtral accompli par le comédien, en faisant usage de gestes et de modalités de diction appropriées aux paroles utilisées, signifie pour ce comédien être conscient du vocabulaire qu'il manie et qui, dans certaines conditions données produit certaines connotations, de même l'instrument possède une considérable quantité de procédés techniques (c'est en somme *son vocabulaire*) qui, dans certaines conditions, produit la signification musicale adéquate. Toutefois, cela suppose — pour aboutir à l'objectif ci-dessus — que le compositeur soit aussi conscient et de la même manière de son *vocabulaire* (c'est-à-dire des signes que renferme sa partition) : autrement dit qu'il soit conscient de la faille qui peut s'établir parfois entre l'exprimé et l'exprimable (comme dans le cas où le compositeur dénote d'un certain recul à l'égard de sa matière, en instituant, par exemple, un métalangage ou bien un métastyle, à un langage auquel il n'adhère pas, qu'il traite „ironiquement". Chose qui se manifeste à bon escient dans *Kitsch — N — 1979*).

Ce dernier titre fait évoluer un instrumentiste (clarinettiste ou flûtiste) dans un espace scénique marqué par 5 points dont deux sont sonorisés par des diffuseurs qui émettent une musique sur bande de magnétophone.



Il est évident que le titre même est censé nous prévenir de l'attitude du compositeur : le matériau sonore auquel il appose le métalangage est, à la rigueur, si éloigné de lui, qu'il approche de l'„esthétique" du *kitsch*. De la sorte, l'auditeur est libre de s'évader de son emprise (le matériau étant bien connu, choisi

https://biblioteca-digitala.ro

parmi des musiques nous assaillant quotidiennement) pour se concentrer sur la *seule* production de l'acte théâtral.

A côté du compositeur (et impliquant l'auditeur par le truchement de sa mémoire auditive) l'instrumentiste suit des tracés concrets — spatiaux et sonores — qui l'éloignent et l'approchent de l'objet sonore, de la culture dans laquelle il s'inscruste, ainsi que des tracés abstraits, imaginaires, dans un métalangage qui subordonnent et ordonnent sémantiquement tous les syntagmes mis en cause par les langages musicaux visités par le compositeur.

Paradoxalement, *la somme* conceptuelle constituée dans le cycle *Vagues* se réalise dans une composition des plus européennes (vraisemblablement !), soit *Dialo(va)gos — concerto pour piano et orchestre* (1978). Paradoxe rien qu'apparent puisqu'en dépit du fait que l'oeuvre conserve les insignes de la perspective traditionnelle de composition (opposition solo-tutti, orchestre traité en blocs ou par sections, construction de la forme selon une ordonnance gouvernée par le nombre d'or etc.), celle-ci se veut une ample métastructure de la culture sonore.

Le noyau de la composition se trouve dans *Vagues*, respectivement dans l'idée d'explorer méthodiquement des procédés informationnels de changements (modifications) d'états au niveau des paramètres de l'acte musical. Prenons à tour de rôle ces procédés.

L'espace acoustique physique est autrement organisé que dans l'orchestration traditionnelle (les instruments sont répartis sur toute la scène sans aucun rapport avec leur appartenance aux familles instrumentales classiques — bois, cuivres, cordes, percussion — mais ils se subordonnent à de complexes relations de timbre, de registre etc.). La raison de cet emplacement en est que le son (comme structure générale) puisse se déplacer sur le parcours de la composition, statistiquement parlant, du fond de la scène vers l'avant-scène.

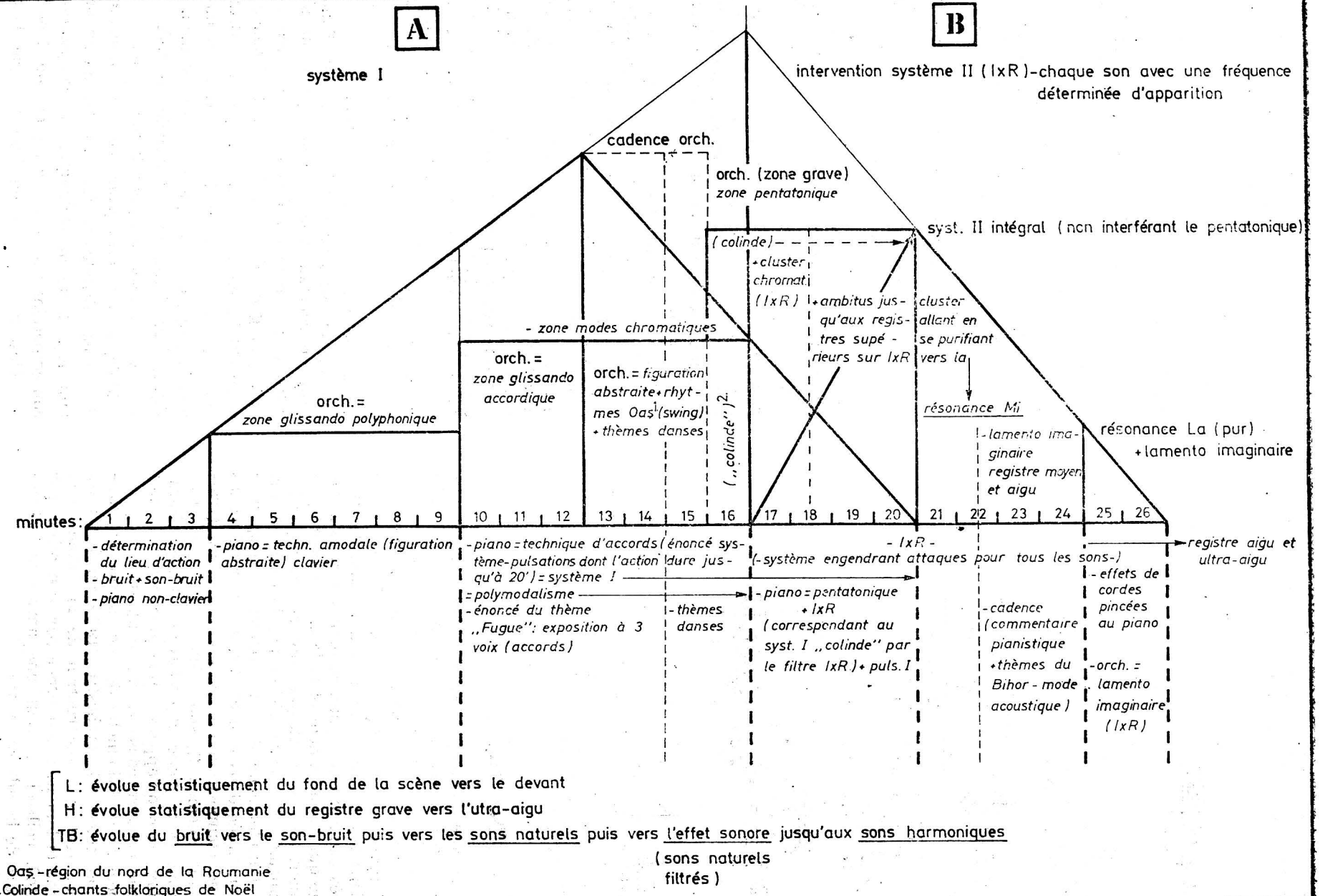
L'échelle des fréquences évolue, toujours statistiquement, du registre de l'extrême-grave à celui de l'ultra-aigu. L'organisation de l'ensemble des timbres passe des bruits à travers sons-bruit, sons naturels, sons „filtrés", aux harmoniques supérieures (des plus hauts registres des cordes et des bois). Le paradigme exposé ci-dessus se traduit par une actualisation chronologique fort complexe, déterminée par l'intention du compositeur de créer une (possible) métaphore de la naissance du langage musical (comme de n'importe quel autre langage), du hasard du bruit et du son non-directionnel.

C'est le moment d'ouvrir une parenthèse pour tirer au clair une question de principe : il y a longtemps que l'on sait que l'art ne peut représenter des situations „en général", sans le support d'une matérialisation par *l'image*. Par exemple, lorsque Alain Robbe-Grillet a voulu attirer l'attention, dans l'un de ses romans, rien que sur ses rouages intérieurs, rien que sur ses procédés de narration, il lui a fallu, à son insu, recourir à un récit concret (le mythe d'Oedipe dans *Les Gommes*, les histoires avec James Bond dans *La maison de rendezvous* etc.). La même chose arrive de la musique : on ne saurait présenter la naissance „en général" du langage musical, sans se rapporter à une réalité bien connue.

Pour revenir à présent à l'oeuvre que j'analyse, on constate que le même problème s'y retrouve : comme représenter de manière sonore „en général", la naissance du langage... sonore ?! La chose n'étant pas possible, Brînduş fait appel à une réalité musicale (en tant que langage, en tant que strutcure syntagmatique) fort simple et fort directe : le folklore entendu dans son acception la plus vaste.

Mais, le *Concerto pour piano et orchestre* de Nicolae Brînduş révèle en outre un important aspect de la technique de composition contemporaine : la macroscopie du son. L'oeuvre n'est que la mise en évidence (par l'ex-

https://biblioteca-digitala.ro


A
B
système I
intervention système II (IxR)-chaque son avec une fréquence déterminée d'apparition
cadence orch.
orch. (zone grave)
zone pentatonique
syst. II intégral (non interférant le pentatonique)
(colinde)
+cluster chromat. (IxR)
+ambitus jusqu'aux registres supérieurs sur IxR
cluster allant en se purifiant vers la
résonance Mi
résonance La (pur) +lamento imaginaire
- zone modes chromatiques
orch. = zone glissando polyphonique
orch. = zone glissando accordique
orch. = figuration abstraite + rhytmes Oaș[1] (swing) + thèmes danses
(„colinde")[2]
- lamento imaginaire registre moyen et aigu
minutes: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26
- détermination du lieu d'action
- bruit + son-bruit
- piano non-clavier
- piano = techn. amodale (figuration abstraite) clavier
- piano = technique d'accords (énoncé système-pulsations dont l'action dure jusqu'à 20') = système I
= polymodalisme
- énoncé du thème „Fugue": exposition à 3 voix (accords)
- thèmes danses
- IxR -
(-système engendrant attaques pour tous les sons-)
- piano = pentatonique + IxR (correspondant au syst. I „colinde" par le filtre IxR) + puls. I
- cadence (commentaire pianistique + thèmes du Bihor - mode acoustique)
- effets de cordes pincées au piano
- orch. = lamento imaginaire (IxR)
registre aigu et ultra-aigu
L: évolue statistiquement du fond de la scène vers le devant
H: évolue statistiquement du registre grave vers l'utra-aigu
TB: évolue du bruit vers le son-bruit puis vers les sons naturels puis vers l'effet sonore jusqu'aux sons harmoniques
(sons naturels filtrés)

1. Oaș - région du nord de la Roumanie
2. Colinde - chants folkloriques de Noël

https://biblioteca-digitala.ro

tension temporelle, spatiale et de timbre) des relations existantes dans l'énoncé d'un *son*. C'est précisément cette macroscopie qui rend possible l'énoncé syntagmatique de la naissance du langage musical. Pour mieux comprendre, faisons une bien simple comparaison : qu'est-elle d'autre, en fin de compte, la forme sonate (depuis le classicisme au post-romantisme) qu'une dilatation du paradigme donné par la „chute" sur le premier degré de la dominante ? Pareillement chez Brînduș : la dilatation, la macroscopie des mouvements qui forment le son, amène la création (la naissance) d'un langage. Mais c'est le rôle du compositeur d'ajouter une dimension supplémentaire à son acte, en „théâtralisant" son élaboration. Cette „mise en scène" est faite de gestes explicites (ceux du soliste) et de gestes implicites (qui s'effectuent à mesure que, progressivement, par degrés, le son se spatialise). *

Sous ce jour, l'abord d'un théâtre instrumental devient une constante de la démarche compositionnelle de Brînduș (d'abord virtuelle, ensuite conceptuelle et volontaire).

Trois oeuvres témoignent de la rigueur qu'il apporte dans l'utilisation de l'arsenal des „gestes" musicaux : *Infraréalisme* (du cycle *Vagues), Prolégoména* et *Trei strigături de alean* (Languir me fais).

Infraréalisme (1975), pour voix, clarinette et piano, sur des vers de Ion Barbu (un des favoris du compositeur dans le domaine de la poésie dont il filtre ses propres discours), s'inscrit entre des limites, mettons, „classiques" du théâtre instrumental : les interprètes doivent posséder un ample arsenal de moyens techniques d'utilisation de leurs instruments, tout en étant mis devant certaines situations de mouvement, jeu de scène, déclamation, etc. Nicolae Brînduș se sert d'une série de transferts des techniques musicales aux techniques théâtrales (par exemple la forme canon est transférée aux paramètres spécifiquement scéniques) ; ou bien c'est l'inverse (récitation, déclamation exercent une influence sur les procédés d'émission du son). Le phénomène resterait dans les limites de clichés usuels (gags, procédés musico-théâtraux etc.) s'il ne concevait un métatexte pour ses opérations. Ce métatexte est extrait du paradigme fondamental des vers de I. Barbu (comme dans le cas de *Domnișoara Hus)* : rigueur mathématique / monde d'un pittoresque balkanique. Mais le champ où il peut se mouvoir reste vaste : aussi, la note spécifiquement „barbienne" que Brînduș extrait est-elle, précisément, l'hérmétisme et l'expression qui vous exhorte d'elle-même (vous, le compositeur) à „brusquer" cet hermétisme, à „le prendre d'assaut" afin de le disloquer (tel une roche qui renfermerait en son noyau le métal que l'on cherche à extraire). De cet effort, la composition acquiert une certaine note fiévreuse, d'agitation, dans un ordre quasi-prévisible.

Prolégoména I (1981, ténor et ambiance) réunit dans sa matière l'improvisation en tant que donnée fondamentale d'expression. En fait, ici, le signifié s'est fondu dans le signifiant. Celui qui chercherait de spécieuses „profondeurs" dans la présente démarche de Brînduș, serait déçu. Car c'est aux interprètes et aux récepteurs que revient de „tisser" la composition par le truchement de leur imagination. Le compositeur se borne (mais c'est là une indication fondamentale de sa part) d'examiner lui-même ces facteurs impliqués dans le processus de „confection" d'une possible structure théâtro-musicale, pour laquelle ce qu'il a fait, lui, n'est qu'un *prolegomen* au plus propre du terme.

Trei strigături de alean (Languir me fais), 1979, percussion solo, représente un cas à part : au prime abord, ce que Brînduș nous propose paraît déconcertant. La simplicité semble se confondre avec son apparence de même qu'avec son essence. L'impression se confirme en partie par le rappel du folklore dans ses formes les plus élémentaires. C'est à peine si un (re)venir à l'objet qui se „fait" graduellement sous nos yeux (en premier lieu) et à notre ouïe (secondément) transforme le dénoté dans une irrisation subtile de connotations ambiguës (la simple ironie, une distance prise à l'égard de la matière choisie produirait — dirait Roland Barthes — une annihilation des autres codes) qui empêche le récepteur de s'installer dans une confortable attitude, soit de supériorité, soit d'indifférence à l'égard de ce qu'il connaît.

Certainement, les recherches de Nicolae Brînduș ne vont pas s'arrêter là. Il le promet lui-même lorsqu'il affirme que le théâtre instrumental lui offre la possibilité de créer des synthèses. Quoiqu'il en soit, ce qu'il a déjà créé en matière de musique s'inscrit dans des paramètres jamais encore expérimentés par n'importe lequel des compositeurs roumains actuels (probablement même par aucun des musiciens européens), en allant outre le besoin d'une homologation *apriori* fondée sur des commodités de goûts déjà constitués, sur un accueil facile et sur des réactions sémantiques habituelles, presque des tics. Sa ferveur de toujours explorer naît l'adhésion totale — une fois dépassée la ligne (imaginaire) de séparation entre celui qui offre et celui qui reçoit — dans ce complexe informationnel que l'on appelle (encore) une oeuvre d'art.

(En français par Colette Ghimpețeanu)

*) Voir le graphique de la forme du Concerto à la page 46.

https://biblioteca-digitala.ro

CUPRINS

Gînduri la marea noastră sărbătoare . . 1
THEODOR DRĂGULESCU
Realizări și cerințe actuale în muzica vocal-simfonică (I) 3
MAIA CIOBANU
În dezbatere: valoare, adevăr uman și spirit patriotic 5

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

Rubrică realizată de Nicolae Brînduș . . . 10

ANIVERSĂRI

NICOLAE CĂLINOIU
Ion Dumitrescu 12
OCTAVIAN LAZĂR COSMA
Ion Dumitrescu, compozitorul 12
ALEXANDRU PAȘCANU
Ion Dumitrescu — profesorul 15
NICOLAE CĂLINOIU
Sigismund Toduță 16
WILHELM GEORG BERGER
Sigismund Toduță 16

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează: Mihaela Marinescu, Nicolae Brînduș, Mircea Ștefănescu, Viorel Crețu, Dan Scurtulescu, Edgar Elian, Liviu Dănceanu, Carmen Cârneci, Petre Codreanu, Alfred Hoffman, Vladimir Popescu-Deveselu, Luminița Vartolomei, Radu Negreanu, Fred Popovici, Dumitru Avakian, Laura Otilia Vasiliu, Corneliu Bogariu 19

CRONICA DISCULUI

MIHAELA MARINESCU
Disc omagial Ciprian Porumbescu 33
GRIGORE CONSTANTINESCU
Coruri celebre din opere 34

*

CRISTINA SÂRBU
Prezențe românești peste hotare 35
CORINA JIVA
Globul muzical 36

DE PESTE HOTARE

TITUS MOISESCU
Monumenta Musicae Antiquae Europae Orientalis 37

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

FRED POPOVICI
Nicolae Brînduș (portrait) 38

SOMMAIRE

En l'honneur de la grande fête nationale . . 1
THEODOR DRĂGULESCU
Réalisations et exigences actuelles dans le domaine de la musique vocale-symphonique (I) 3
MAIA CIOBANU
Au débat: valeur, vérité humaine et esprit patriotique 5

DES ACTIVITÉS DE L'UNION DES COMPOSITEURS

Rubrique réalisée par Nicolae Brînduș 10

ANNIVERSAIRES

NICOLAE CĂLINOIU
Ion Dumitrescu 12
OCTAVIAN LAZĂR COSMA
Ion Dumitrescu, le compositeur 12
ALEXANDRU PAȘCANU
Ion Dumitrescu, le maître 15
NICOLAE CĂLINOIU
Sigismund Toduță 16
WILHELM GEORG BERGER
Sigismund Toduță 16

LA VIE MUSICALE

Signataires: Mihaela Marinescu, Nicolae Brînduș, Mircea Ștefănescu, Viorel Crețu, Dan Scurtulescu, Edgar Elian, Liviu Dănceanu, Carmen Cârneci, Petre Codreanu, Alfred Hoffman, Vladimir Popescu-Deveselu, Luminița Vartolomei, Radu Negreanu, Fred Popovici, Dumitru Avakian, Laura Otilia Vasiliu, Corneliu Bogariu 19

CHRONIQUE DU DISQUE

MIHAELA MARINESCU
Disque Ciprian Porumbescu 33
GRIGORE CONSTANTINESCU
Choeurs célèbres dans la musique d'opéra . 34

*

CRISTINA SÂRBU
Présences roumaines à l'étranger . . . 35
CORINA JIVA
Globe musical 36

À L'ÉTRANGER

TITUS MOISESCU
Monumenta Musicae Antiquae Europae Orientalis 37

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

FRED POPOVICI
Nicolae Brînduș (portrait) 38

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

MUZICA — Nr. 8, 48 p. București — august — 1983

Redacția : București, str. Poiana narciselor nr. 6, sector 6
Telefon : 15.93.61
Administrația : str. Constantin Esarcu nr. 2
Telefon : 16.37.47

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P.O. Box 136—137 — telex : 11226, București, str. 13 Decembrie nr. 3.

COLECTIVUL REDACȚIONAL
dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct). Redactori : NICOLAE BRÎNDUȘ (dezbateri, creații), COSTIN CAZABAN (viața muzicală), MICHAELA ROȘU (Nouvelles musicales de Roumanie).
Secretar de redacție : GHERGHINA CUCU

COLEGIUL REDACȚIONAL
dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, TEODOR BRATU, MICHAELA ROȘU

I. P. „Informația" — c. 1460

42.416

Lei 15

https://biblioteca-digitala.ro